تأصيل وتعريف

جذور التراث:

- إحدى إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة.
- فضاء معرفي يهتم بالتراث في كل مجالاته وآفاقه.
- تصدر بشكل دوري «كل أربعة أشهر» إن شاء الله.

جذور التراث:

- تسهم في استنطاق تراثنا الخالد، والانفتاح على المناهج والنظريات الحديثة.
- تنفتح على جميع الحقول المعرفية والفكرية والعلمية والأدبية والتاريخية واللغوية في ثقافتنا وحضارتنا العربية والإسلامية.
- تعرف بالكتب والرسائل العلمية المختصة بالتراث «عروض ومراجعات».
- تقف على رموز الثقافة المعنيين بالتراث من المعاصرين وقفات تحية واعتبار.

جذور التراث:

- ترجو من كتّابها أن تكون الدراسات والأبحاث متعلقة بالتراث ومكتوبة باللغة العربية. ومرقومة على الحاسب الآلي «على شكل أقراص مضغوطة CD» أو ترسل من خلال موقع النادي الإلكتروني: Judhur@adabijeddah com.
- يحق لهيئة التحرير اختصار الموضوعات المطولة، وتعديل ما يمكن تعديله في نص الدراسات والبحوث التي تصل إلى المجلة.
- أن لا تكون الدراسات والأبحاث منشورة من قبل أو مقدمة للنشر في جهة أخرى.

هيئة التحرير

تقديم

عندما تهيأنا لإصدار هذا العدد الجديد من مجلة «**جذور**» كانت الساحة الثقافية والفكرية والأدبية تعيش حدثين هامين أحدهما عربي وهو انعقاد مؤتمر مؤسسة الفكر العربي والذي كان عنوانه «**التكافل الاقتصادي العربي... شركاء من أجل الرخاء**» وكان موضوع التعليم في العالم العربي حاضراً - بقوة - حيث استضاف المؤتمر ما يقرب من أربعين شاباً وشابة من مختلف الدول العربية شاركوا في ورش عمل جادة وبعض هذه الورش تم بالتعاون مع جامعات عالمية مثل الجامعة الأمريكية في بيروت.

أمـا الحدث المحلي فهو انعقـاد مؤتمر الأدباء الثـالث في الفترة 27-29 ذو الحجة 1430هـ الموافق 14-16 ديسمبر 2009م في مدينة الرياض وبرعاية وزارة الثقافة والإعلام، بعد مؤتمرين انعقد الأول منهما في مكة المكرمة وبرعاية من جـامعة الملك عبدالعزيز عام 1394هـ/1974م، والثاني برعاية من جامعة أم القرى عام 1420هـ.

ولقد تطورت المفاهيم والرؤى والمناهج الأدبية خلال أكثر من ثلاثة عقود من الزمن حيث قفز فن الرواية لينافس الشعر ويتعاضد معه في نفس الوقت لاستشراف آفاق أفضل للنفس الإنسانية التي تتلظى بين واقع ذاتي مؤلم، وحضارة غربية مادية تفتقر إلى نسمات الروح وصفاء الوجدان، وطهارة السلوك.

بالعودة إلى توصيات المؤتمر الأول للأدباء السعوديين وجدت أن بعضها قد تحقق من خلال مشاريع ومؤسسات ثقافية توجهت إلى المفكر والأديب وعملت على اجتذابه ليبدع في ظل ظروف أفضل، وبعضها الآخر ظل من ضروب الأمنيات التي لم تتحقق مثل ضرورة الاهتمام في الجامعات بالآداب الإسلامية، فما يربط الأدب العربي بآداب الشعوب الإسلامية هو مطلب تفرضه تلك العلاقة التي قامت

بين العرب كأمة حملت لواء نشر الدعوة بالدين الإسلامي الخاتم وبين شعوب شتى سعت إلى الدخول في الدين الجديد ليحررها من الواقع الذي كانت ترسف في أغلاله ووجدت في مفاهيم العدالة والمحبة والمساواة التي نزل بها الوحي الإلهي على خاتم المرسلين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، وجدت في ذلك وسواه عامل جذب وإغراء لتعمل ضمن إطار الحضارة العربية والإسلامية ، ولهذا وجدنا كثيرا من العلماء من غير أصول عربية مثل: سيبويه، والفارابي، والرازي، وابن سينا، وأبي حامد الغزالي، وفريد الدين العطار، هؤلاء وسواهم شاركوا في البناء الحضاري الجديد واستلهمت الحضارة العربية المعاصرة كثيرا من طروحاتهم العلمية والفكرية.

وتأثرت لغات هذه الشعوب الإسلامية مثل: الفارسية والتركية والأردية باللغة العربية وتزخر قواميس هذه اللغات بكثير من الألفاظ العربية، ولا ننسى أن العرب في جاهليتهم تأثروا ببعض الحضارات الأخرى وانعكس ذلك أيضا على لغتهم التي استوعبت ألفاظاً من تلك اللغات وعمل اللسان العربي على توطينها كما عملت اللغات الأخرى على توطين الألفاظ العربية التي تسللت إلى لغات القوم الذين أحبوا العربية انطلاقا من حبهم للإسلام.

اليوم - في ظل ما يعرف بمنظومة العولمة فإنه يفترض في الجامعات والمؤسسات العربية أن تقيم جسور التواصل مع آداب الأمم الأخرى ويفترض أن تأتي آداب الشعوب الإسلامية في مقدمة ذلك الاهتمام الثقافي والفكري والأدبي، كما أن هذه المؤسسات مدعوة بأن تنشئ أقساماً لدراسة الفكر الغربي وآدابه أو ما يمكن أن نطلق عليه علم الاستغراب في عملية موازاة مع علم الاستشراق الذي اهتم منذ حوالي عدة قرون بالمخطوطات العربية وتحقيقها إضافة إلى اهتمامه بالتاريخ الإسلامي والأدب العربي، وقد تختلف حول تقييم طروحات علم الاستشراق والذي كان مدفوعا بعضه بعوامل دينية وعرقية - خصوصاً ذلك الجانب الذي يتصل بشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم والتي سعى البعض لتشويه الصورة المشرقة والإنسانية من حياته ودعوته التي شملت جميع الناس بكافة أديانهم ولغاتهم وأعراقهم وكانت متممة لرسالات التوحيد الأخرى.

لذا يتوجب علينا أن نقابل ذلك بطروحات علمية موضوعية عن الفكر الغربي ومدارسه التي يجب أن نقر أن فكرنا وأدبنا قد تأثر بالعديد - منها - لأنها جزء من الحضارة الغربية التي اقتحمت حصون الثقافة العالمية كافة ونحن جزء من هذا العالم نتأثر به ونؤثر فيه من غير ضرورة لفقدان هويتنا العربية والإسلامية الأصيلة.

رئيس التحرير

د. عاصم حمدان

النص الأدبي، بين التراث النقدي والنقد الحديث

سعيد بو عيطة(*)



لقد بات من نافل القول، اعتبار صراع الأفراد والجماعات، هو تاريخ صراع حول النص وبالنص في شتى المجالات: الدينية، الأدبية، السياسية.. إلخ، مما جعله يرتبط تاريخياً، بعالم من المؤسسات: القانون، الكنيسة، التعليم. مما يجعل مقولة النص، صعبة التحديد على مستوى واحد، لكنها ممكنة على مستويات عدة: مورفولوجية، تركيبية، دلالية، تداولية، إلخ.

إن مصطلح النص، يعود إلى أصله الحرفي، إذ يعني في اللاتينية لفظ: TEXTUS من TEXTERE. ونص الشيء بمعنى خاطه. والنص يعني الثوب(1). وعند المسلمين النص هو الكتاب والسنة. سنعمل على تحديد أبعاد النص.

إن ما نقصد ببعد النص، بعده المعجمي، سواء في المعجم العربي القديم أو في المعاجم الحديثة. وكذا بعده المعرفي، في إطار علاقته مع مجموعة المفاهيم الأخر: الخطاب، الأثر الأدبي، الجنس الأدبي.. إلخ.

(*) ناقد ومترجم - المغرب.

في لسان العرب لابن منظور، النص: رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصاً: رفعه. وكل ما أظهره، فقد نص. قال عمرو بن دينار: ما رأيت رأجلاً أنص للحديث من الزهري. أي أرفع له وأسند[2]. يقال: نص الحديث إلى فلان، رفعه ونصصه إليه. ونصت الصبية جيدها: رفعته. ومنه المنصة. وهو المكان البارز. نقول: وضع فلان على المنصة، أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور. والمنصة كذلك، ما تظهر عليه العروس لتُرى. وقد نصها وانتصت هي، وهي تنتص عليها، لترى من بين النساء. ومن قولهم كذلك نصصت المتاع، إذا جعلت بعضه على بعض. ونص الدابة ينصها نصاً: رفعها في السير. وفي هذا المعنى قال أبو عبيدة: «النص، التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها. وأنشد قائلاً: ويقطع الخرق بسير نص»[3]. أما الزهري فأشار «النص منتهى الأشياء ومبلغ أقصاه»[4].

وقال المبرد: «نص الحقاق، منتهى بلوغ العقل»[5]. أما الفقهاء، فقد أشاروا بأن «نص القرآن ونص السنة، أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام»[6].

نستخلص مما ورد، بأن النص يعني الظهور والبروز. فكل ما أظهر فقد نص. ونص الشيء، جعل بعضه فوق بعض. وفلان ينص فلاناً، بمعنى استقصى مسألته عن الشيء. والنص، السير الشديد والحث عليه. والنص التعيين والتوفيق. وعلى الرغم من كون المعجم العربي القديم لا يقدم توضيحاً بارزاً، إلا أننا نستشف ما يلي:

أ – النص: رفع وبروز وظهور، بمعنى، خروجه من الخفاء إلى التجلي.

ب – النص: تراكم وتراص لمستويات اللغة (مادته).

ج – النص: توقيف وتعيين. إشارة إلى حدود النص وتخومه.

أما في المعاجم الحديثة، فيحدده كل من تودروف Todorov وديكرو

O. Ducrot في كتابهما (المعجم الموسوعي لعلوم اللغة) النص كالتالي: «نظام دلالي – إيحائي – ينبني على ثلاثة مظاهر [7]– Aspects»:

أ – لفظي Vorbal: يتشكل عن طريق الوحدات اللسانية (الجمل) وفقاً لطابعها النحوي والفونولوجي.

ب – تركيبي Syntaxique: تشمل العلاقات بين الوحدات النصية. ولا تهتم بتركيب الجمل.

ج – دلالي Sémantique: حصيلة مركبة من مضمون الوحدات اللسانية دلالياً.

إن كل مظهر من هذه المظاهر، يرتبط بإشكالية خاصة، تفضي بدورها إلى نمط معين لتحليل النص: تحليل بلاغي، سردي، موضوعاتي، إلخ، تكاد تحديدات المعاجم العربية القديمة والمعاجم الحديثة، تلتقي في مواضيع عدة. على الرغم من أن المعاجم الحديثة، تكاد لا تضيف شيئاً ذا بال.

النص في النقد العربي القديم[8]:

إن التصور الذهني الذي اتخذته الممارسة النقدية العربية، إلى حدود القرن الرابع الهجري، تتميز بالغموض والضبابية. يرجع ذلك – أساساً – إلى تداخل النقدي مع غيره من المجالات المعرفية الأخرى (البلاغة، الحديث، التفسير.. إلخ) وكثرة انشغالات النقاد من جهة أخرى. أدى هذا التداخل، إلى طمس معالم هذه البنية للتفكير النقدي. ومن أهم جوانب هذه البنية، الجانب المصطلحي (النص، الأدب، الشعر.. إلخ).

إن النص في النقد العربي القديم، ارتبط أساساً – بنوعين أدبيين هما: الشعر والنثر. إن تحديد أي منهما، لا يتم إلا بمراعاة الخصائص التي تشترك أو تختلف فيها. فوضع تعريف للنص الشعري وآخر للنثري، يتضمن اختزالاً لصفات هذا النوع. قصد الوقوف على خاصيته التي يخلو منها نقيضه.

لقد ساهم النقد العربي في هذا المجال بتعريفات عدة، تحدد الصفات الأساسية للنص(الشعري، النثري) فشاعت تعريفات عدة، منها تعريفات وظيفية. فالشعر ديوان العرب وعلمهم وعمدة أدبهم وجامع أخبارهم وحافظ أنسابهم ونظام فخارهم.. إلخ.

يقول ابن رشيق في كتابه (العمدة): «إنما الشعر ما أطرب وهز النفوس وحرّك الطباع. فهذا هو باب الشعر الذي رجع إليه وبني عليه لا ما سواه»[9]. أما صاحب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) الناقد حازم القرطاجني، فقد أشار بأنه «كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما «قصد تحبيبه إليها. ويكره إليها ما قصد تكريهه...»[10]. في حين، ترتبط بعض التعريفات بالجانب التركيبي. يقول الجاحظ: «إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء. وفي صحة الطبع وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير»[11]. لقد ذهب المذهب نفسه، ابن خلدون حيث أشار بأن الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف. المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي. مستقل كل جزء منها في عرفه ومقصده عما قبله وبعده. الجاري على أساليب العرب المخصوصة به[12]. لقد تحدث النقاد القدامى، عن النص السابق أو النص الفحل. وانطلاقاً من هذا الأخير، تتناسل وتتوالد نصوص أخرى.. هي بمثابة صدى له.

قد يلاحظ القارئ، أننا نحدد المفهوم العام للنص في النقد العربي القديم، ومرد ذلك، أن تحديده للنص؛ هو بالضرورة تحديد لمفهوم الشعر (النص الشعري) أو النثر (النص النثري). وهو تصور أفرزته الممارسة النقدية عصرئذ.

النص في النقد الغربي:

اهتم النقد الغربي الحديث بمجموعة من المفاهيم على رأسها مفهوم النص. حتى استقام لهم في ذلك علم، نعت.. علم النص Textologie. إذ عرف

مقاربات عميقة في إطار السيميوطيقا الأدبية خاصة مع جماعة – تيل كيل Tel Quel (لاسيما مع جوليا كرستيفا J. Kristivia وغيرها من النقاد: رولان بارت، أمبرتو إيكو، جريماس.. إلخ) حيث تم تحديد نظرية نصية. لكن على الرغم من ذلك، فقد عرف مفهوم النص تداخلاً مع مفاهيم أخرى: الأثر الأدبي، الخطاب، الجنس الأدبي، الكتابة.. إلخ.

1 – بين النص والأثر الأدبي:

إن النص حسب رولان بارت R. Barthes لا يحدده إلا بالمقارنة مع الأثر الأدبي. وإذا كان أغلب النقاد يذهبون إلى كون الأثر، يحمل معنى القدم، عكس النص الذي لا يحده زمان؛ فإن بارت قد أعاد النظر في هذه العلاقة. ليحددها من خلال مجموعة من المفاهيم المنهجية: الدليل،التعدد، السلالة، القراءة، اللذة.. إلخ.

أ – المنهجية: ليس الفريق بين النص والأثر مادياً (الغلاف، الطبعة، الأوراق.. إلخ) وليس كذلك حسب القيمة المعرفية، ففي بطون الآثار القديمة، ترقد نصوص. كما أن الإنتاجات المعاصرة، ليست كلها نصوصاً. إن الاختلاف الأساسي، يكمن في كون الأثر: جزءاً من مادة تشغل فضاءً مرئياً يمكن لليد تناوله. في حين نجد أن النص حقل منهجي تتناوله الميتالغة ME'Talangage باعتبارها لغة واصفة تتناول اللغة الأولى/ لغة النص.

ب – الدليل: إذا كان الأثر ينحصر في مدلول معين، فإن النص يحتوي على قدرة رمزية ترتبط بتعدد المعاني. وهو بذلك، «دال لا يقوم فيه المدلول بأي وظيفة. إنه ذو طبيعة رمزية صرفة لامركز لها ولا تعرف الانغلاق»[13].

ج. التعدد: إن الأثر أحادي الدلالة، أما النص فتعددي. تعدد ناتج عن بنية النص وليس عن تعدد القراء. وإذا كان الأثر فضاء استهلاك، فإن النص فضاء افتتان. لا يفسر أو يؤول. لكن يفجر. لذلك، فالنص لا يفرض معنىً

واحداً على قراء مختلفين لكن يوحي بمعان عديدة لقارئ واحد. خلافاً للتوجهات الفلسفية ذات البعد الواحد. إن النص، يتحصن بقول كافكا F. Kafka «ليس عندي ما هو جاهز ونهائي»(14).

د. السلالة: إن الأثر الأدبي يمتلكه مؤلف. ويحدد له معنىً جاهزاً. فيما يشق النص عصا الطاعة على هذا الأديب المؤلف. ليبقى النص عبارة عن شبكة لغوية ومولود غير شرعي. لأنه مجهول المصدر. ووليد مجموعة من المصادر في الوقت نفسه. إنه نتاج عدد لامتناه من التناقضات. هذا البعد غير الشرعي للنص، يجعله يهشم المؤلف. وحضور هذا الأخير، لا يتم إلا باعتباره مدعواً أو شخصية من الشخصيات. وإذا استعرنا العبارة من بارت، نقول إن المؤلف من ورق.

هـ – القراءة: إن ميلاد القارئ – حسب بارت – رهين بموت المؤلف. هذا القارئ يساهم في إنتاجية النص قصد الاقتراب من الكتابة. لأن الإشكالية كما يذهب بارت، هي أن نجعل من القارئ كاتباً. عندما يفك القارئ أواصر النص لإعادة إنتاجه. أما قراءة الأثر فلا تخرج عن كونها قراءة استهلاكية.

و – اللذة: يرى بارت بأن الأثر الأدبي، يفقد اللذة والمتعة. أما النص، فمسكون بلذة ومتعة لامتناهية. لأن دلالته النهائية مستعصية.

إن مفهوم النص (البارتي)، مستلهم من عدد من الإجراءات، مثل: التعدد الدلالي، الكتابة البيضاء، الكتابة، القراءة.. إلخ. دعا من خلالها بارت إلى إعادة النظر في مجموعة من المفاهيم (دعوة متضمنة من كتابه – «درجة الصفر للكتابة»).

وعلى الرغم من هذا التعارض الذي يقيمه بارت بين النص والأثر، فإن تلك الحدود تتلاشى بسرعة، إذ لا توجد حدود نهائية بينهما، لأن

النص لا يمتلك مفهوماً قادراً. يقول بارت: «أعتقد أن بإمكاننا حالياً تحديد كلمة نص. إذ إننا سرعان ما نجد أنفسنا عرضة للنقد الفلسفي للتعريف. كل ما في إمكاننا الآن أن نعمل على التقريب المجازي لمفهوم النص. أعني أن نجرد ونفحص ونحصي الاستعارات التي تحوم حوله»[15]. مما يجعل النص شبيهاً بالسماء. إنه مسطح وعميق في الوقت نفسه[16]. إن مفهوم النص (البارتي)، موحى من فهمه للكتابة العامة.

2 – بين النص والخطاب:

إن أغلب النقاد الذين يقفون عند الحد الغرافي Graphique للنص، لا يميزون بينه وبين الخطاب. وعلى رأسهم: جيرار جينيت G. Genentte، تودروف T. Todrov، فاينريش. أما عند غيرهم، فهذا التمييز بين النص والخطاب، يقوم على المستوى الدلالي: شلوميت، ليتش، فان ديك.. إلخ..، إن النص عند شلوميت، يقابل «الخطاب الشفوي أو الكتابي. أوبمعنى آخر: هو ما نقرأ»[17]. هذا المعنى، جعل شلوميت يربط بين البعد البنيوي والبعد الوظيفي للنص. أما فان ديك Van Dik فقد ربطت بين الجانب الدلالي والتداولي، بمعنى أن تحديد النص يستوجب نظرية أدبية. وهو ما لم يحدث في الستينيات والسبعينيات، حيث الاستفادة من إنجازات اللسانيات ومع تحديد الشكلانيين لمفهوم الأدبية (خاصة جاكبسون، وقد حدد فان ديك النص انطلاقاً مما يلي:

أ – الأدب ممارسة نصية.

ب – النص نتاج واستعمال تواصلي تفاعلي.

ج – كون هذه التواصلية، تتموضع في مستويات عدة.

د – تمفصل السياقات الأدبية، بتمفصل المشاركين وأدوارهم.

إن هذا التصور، يجعل النص يتجاوز حده السكوني Statique والبحث عن ديناميكية خاصة. ليصبح النص – بهذا الفهم – وحدة مجردة وبناءً نظرياً

لا يتجسد ويتمظهر إلا من خلال الخطاب. وعلى الأرضية نفسها، تحرك الناقد هاردلي في اللسانيات الوظيفية.

3 – بين النص والجنس الأدبي:

غالباً ما نذهب إلى أن التراكم الفعلي لمجموعة من النصوص، هو الذي يؤلف جنساً أدبياً معيناً. فهذا الأخير، غالباً ما يكون معياراً أو قالباً. لا يطالب – بالضرورة – نصاً معيناً. يقول ماري شيفر: «ولكي نتمكن من طرح مسألة العلائق الأنطلوجية التي تجمع النصوص بالأجناس، ينبغي رصدها أولاً، كمشكلة من خلال مظهر خارجي معكوس. إن مظهراً خارجياً معكوساً. لا يفرض نفسه بدوره إلا في حالة تشييء النص»[18]. فيما يرى تودوروف Todorov بأن كل نظرية للأجناس تقاس على تمثيل للعمل الأدبي على الرغم من أنها (نظرية الأجناس) قد ظلت من أهم معضلات الشعرية القائمة إلى اليوم[19] نظراً للغموض الذي يلف تعاريفها، عددها وعلاقتها.

إن النص الأدبي، ليس هو الجنس الأدبي وعلى الرغم من ذلك، فقد تتلاشى بينهما الحدود في بعض الأحيان، لأن الأجناس، تشكل خلايا الأدب ومفاصيله لتصبح حسب بيير غيرو Piere Geraud قاعدة الأدب كله[20].

إن الجنس الأدبي هو المفهوم المجرد النظري. أما النص، فهو الملموس. ويمكن تحديد التجنيس، عبر لعبة التكرارات والاقتداءات والاقتباسات من نص لآخر. حيث يصبح الجنس داخلها بمثابة ذلك النص الغائب. وإذا كان الجنس الأدبي يختزل كل المكونات الأسلوبية على المستوى النظري، فإن النص هو الحقل الذي تتحقق داخله هذه المكونات. إن هذا التصور، يعطي للجنس الأدبي ذلك البعد المؤسساتي: شأنه شأن الدولة، الكنيسة، الجامعة.. إلخ، مما يجعله يملك نظامه وسلطته الخاصة. هذه الأخيرة تسبح داخلها مجموعة من النصوص. إلا أن هذه السلطة، تتلاشى. ويعرف الجنس الأدبي – على إثرها – انفتاحاً

على التغييرات الجديدة. تغييرات تمارسها مجموعة من النصوص المشاكسة. إن تجربة الحداثة تمثل نموذجاً بارزاً لهذه النصوص، التي انفلتت من شرنقة الأجناس الأدبية وتبين علاقة الجنس الأدبي بالنص. نستشف بأنه على الرغم من احتواء الجنس الأدبي للنص، فإن هذا الأخير، يمارس لعبة التمرد والانفلات وخرق تلك الحدود. هذا الخرق، يحتم.. على الجنس تطوير مكوناته وحدوده. تطور مستمر من الناقد برونستيير. وعمقه الشكلانيون الروس (خاصة تنيانوف Tynianov وإيخنباون Ekhenbaun).

خلاصة مفتوحة:

على الرغم من تعدد الدراسات التي اهتمت بالنص الأدبي، فإن هذا الأخير يظل مجهولاً ويرجع ذلك إلى ارتباط النص بالعملية الإبداعية، مما يجعل تثبيت الأبعاد المعجمية والمعرفية للنص مستعصية. وإذا كان النقد الغربي على علم بذلك، فماذا عن النقد العربي الحديث؟ ذلك سؤال يتطلب معالجة أخرى.

الهوامش

(1) فاضل تامر مدارات نقدية، وزارة الثقافة العراقية، (ب.ت)، ص: 213.

(2) ابن منظور، لسان العرب، المجلد 7، ج 2، دار بيروت، 1956م، ص 97.

(3) المصدر نفسه، ص 98.

(4) نفسه، ص 98.

(5) نفسه، ص 98.

(6) نفسه، ص 98.

(7) Todorov (TZVETAN) Dictionnaire Encylopedique des sciences du Langage، 4 TR، Ed، – Scuil، Coll،Points، Paris، 1979، p: 375. 376.

(8) لم نعمل على تناول مفهوم النص في النقد العربي الحديث.

(9) ابن رشيق، العمدة (ب.ط)، ج 1، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، 1979م، ص 128.

(10) القرطاجني (حازم) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1969م، ص 71.

(11) عتيق (عبدالعزيز)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط 4، دار النهضة، بيروت، 1986م، ص 358.

(12) ابن خلدون (عبدالرحمن)، المقدمة، (ب.ط)، دار البيان، بيروت (ب.ت)، ص 573.

(13) بارت (رولان)، درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبدالعالي، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م، ص 62.

(14) أوكان (عمر) مدخل لدراسة النص والسلطة، ط 2، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994م، ص 53.

(15) يحياوي (رشيد)، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ط 1، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م، ص 36.

(16) Barthes (Roland)، S/Z، I TR، ED، Seuil، coll Points، Parts. 1976. p: 20.

(17) يقطين (سعيد)، انفتاح النص الروائي، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989م، ص 11.

(18) قيدي (عبدالإله)، بين النص والجنس الأدبي، العلم الثقافي، ع 757، ص 21، 18 يناير 1992م.

(19) Todorov (TZ vetan). Dic Tionnaire Encyclop–edique (ibd). P: 193

(20) يحياوي (رشيد)، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، (مرجع سابق)، ص 11.

* * *

مرحلية إبداع الشعر
عند ابن طباطبا العلوي

كريم الوائلي(*)

لا يختلف الأديب عن الإنسان العادي بالنوع، وإنما يتميز بحساسية مرهفة تجعله أكثر ضبطاً لانفعاله وسيطرة عليه، وقدرة في التعبير عنه بتشكيل لغوي، ويلتقي الدارس بنمطين من الانفعال، أحدهما: سطحي ساذج يستجيب بسرعة للمثير الكائن في الخارج، وثانيهما يتخلق في أعماق الأديب، ليس بوصفه رد فعل مفاجئ للمثير الخارجي، وإنما يتفاعل مع وجدان الأديب ورؤاه وأحلامه بطريقة معينة، وهذا النمط هو الذي يسيطر عليه الأديب، ويعمد إلى التعبير عنه بطريقة فنية.

وفي ضوء هذا لا يتخلق إبداع النص الأدبي إلا بوجود مثير خارجي يقع خارج الذات الإنسانية المبدعة، وليس شرطاً أن يكون المثير عظيماً، أو عنيفاً، أو قوياً، فقد تكن ومضة عيني طفل يحس بالخوف أو الطمأنينة أكبر باعث لإبداع نص لدى الأديب، مادام هذا التأثير يسهم في تخليقه الانفعال الإبداعي.

(*) ناقد وأستاذ جامعي من العراق، مقيم في اليمن.

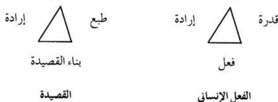
إن مرحلة تخليق الانفعال تمثل المرحلة السابقة للتشكيل اللغوي للنص الأدبي، وعلى الرغم من تسليمنا بأن النص الأدبي لا وجود له قبل تشكيله اللغوي، فإننا، في الوقت نفسه، نؤكد أهمية هذه المرحلة، لأنها تمثل الأساس الذي لا يمكن أن يوجد بدونها.

ويكشف الحديث عن المنطقة التي يتخلق فيها الانفعال كثير من الغموض، بسبب عدم الإحاطة المادية بها، ولأنها منطقة لدنة لم يتمكن علماء النفس من تحديد طبيعتها تحديداً منهجياً منضبطاً، ومن ثم فإن التحدث عنها ليس قطعياً، لكنه يخضع لقدر من الإحساس والحدس، وأن التعبير عنها أقرب إلى عملية إبداع أدبية. ومن الجدير بالذكر أن هذه المنطقة تكاد تكون محظورة في تراثنا النقدي بسبب معتقدات دينية، لأنه إذا كان من الممكن الحديث عن مرحلة انفعال المبدع والمنطقة التي يتخلق فيها الانفعال فإن الحديث عن هذه المنطقة في النصوص المقدسة يعد أمراً محظوراً، لاتصاله بالذات الإلهية، ولذلك لاحظنا أن تراثنا النقدي قد صرف جل جهده نحو التشكيل اللغوي مثل الدراسات المستفيضة في إعجاز القرآن الكريم، أو الدرس النقدي للأنظمة اللغوية، صوتية، وصرفية، ونحوية، في النصوص الشعرية، ولم يلتفت كثيراً إلى المرحلة السابقة لهذا التشكيل.

وعلى الرغم من ذلك فإن الناقد العربي في تراثنا النقدي قد مس هذه المنطقة في أحايين محددة، وتعد محاولة محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي – القرن الرابع الهجري – في كتابه «عيار الشعر» أبرز هذه المحاولات وأكثرها أهمية.

ويتأسس تصور ابن طباطبا في ضوء المنجز العقلي/ الاعتدالي الذي يحاول ضبط تحليل العملية النقدية والإبداعية على أسس عقلية منضبطة، ويحاول في الوقت نفسه حل معضلة الشاعر المحدث الذي سبقه الشعراء في انتقاد المعاني واستخدامها، وفي ضوء هذه الأبعاد أخذ يرسم للشاعر طراق تعليمية في تحديد ماهية الشعر ومراحل إبداع النص.

ولا يمكن دراسة الخطاب النقدي عند ابن طباطبا يندرج في سياق المدرسة العقلية في التراث فإنه يعتقد أن الفعل الإنساني إلا بوجود ركنين يكتنفانه، أولهما: القدرة، وثانيهما: الإرادة وأن الإبداع الشعري هو الآخر فعل ولابد له من هذه الأركان الثلاثة مجتمعة، على النحو التالي:



الفعل الإنساني **القصيدة**

يقول ابن طباطبا «الشعر – أسعدك الله – كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عيه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»[1].

إذن يتحدد الشعر لديه في ضوء مكونين، أولهما داخلي يحدد للشعر خصوصيته من خلال السمات الداخلية، ويتمثل من خلال بعدي: الكلام الذي يتضمن التأليف، وهو يدل على طريقة مخصوصة في الأداء، والنظم الذي يدل على خاصية تتجاوز العروض، وتلتقي ببعض سمات القرآن الكريم الذي كثيراً ما عبر عن إعجازه من خلال نظمه، وهي طريقة مخصوصة في الأداء، ومن خلال هذين البعدين – الكلام المؤلف والنظم – حدد ابن طباطبا ماهية الشعر بسماته الداخلية، وأضاف إلى هذا تحديداً من خلال مغايرته للنثر الذي يبدو قسيماً للشعر، غير أن مفهوم النثر يتسع لديه ليشمل ما «يستعمله الناس في مخاطباتهم»، ولذلك فالشعر «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس

في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق»، وإذا كان ما سلف يؤكد على دور المتلقي الذي يمايز بين الشعر وغيره، لأن خروج الشعر عن النظم تمجه أسماع المتلقين، فإن ابن طباطبا أكد أهمية الملكة النفسانية التي أودعها الله فطرياً في الإنسان، وتتمثل في «صحة الطبع والذوق» لأن صحتهما تمكنان من إبداع النص الشعري، وليس الشاعر به حاجة إلى غيرهما من العلوم المعيارية التي تساعد على نظم الشعر كعلم العروض، وفي ضوء هذا، فالقدرة «معنى موجود في الجسم» ويصح من الإنسان الفعل والتصرف بها. ولا يمكن للفعل أن يتأتى وجوده دون القدرة والإرادة[2]، وأن فساد الطبع واضطرابه يمنعان الشاعر من الإبداع، وتصبح معرفة العروض لازمة لابد منها، بحيث «تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه».

أما الإرادة والفعل فإنهما يتحددان في قوله: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته ويستقصي انتقاده، ويرم ما وهى منه، ويبدل بذلك لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية»[3].

وتعني الإرادة قصة الإنسان لإحداث الفعل، وتقترن الإرادة بالوعي والمعرفة، وفي ضوء هذا يوجه ابن طباطبا خطابه النقدي من إرادة الشاعر نحو قدرته لإحداث الفعل الإبداعي، وتتجلى أول مراحل الإبداع في «مخض المعنى» وهو جهد إنساني فردي يؤديه المبدع، ويقوم به بانتزاع شيء من شيء آخر، مأخوذ منه، ومستقل عنه ومختلف: الزبدة/ القصيدة.



وفي ضوء هذا تتجلى عملية تخليق النص في المرحلة السابقة للتشكيل اللغوي في إطار جهد إنساني مبذول، فالإبداع ليس إلهاماً يبث في روع المبدع أو تفيض أو تشرق به قوى خارجة عن الذات الإنسانية، وإنما هو جزء من عملية تتفاعل فيه الذات مع موضوعها، وبهذا يعد عمل ابن طباطبا متقدماً على التصور الأفلاطوني الذي يجعل الابتكار مرتبطاً بالإلهام ارتباط المعلول بعلته، فالشاعر – عند أفلاطون – لا يبدع عمله إلا تحت وطأة تأثير قوة غيبية يفقد فيها الشاعر وعيه وصوابه، ومن أجل أن يبين أفلاطون عن تصوره بجلاء عقد مقارنة بين الشاعر وكهنة معبد «كوبيلا» الذين لا يؤدون طقوسهم في الرقص إلا إذا فقدا صوابهم، ويستخلص أفلاطون أن الشعراء بعامة والغنائيين منهم بخاصة «لا ينظمون أشعارهم وهم منتبهون، إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف وينزل عليهم الإلهام»(4). إذن فالشاعر عند أفلاطون ناقل لما تلهمه إياه ربة الشعر.

وقد أدرك ابن طباطبا العملية الإبداعية في ضوء الصنعة التي تتحدد على أساس النظر العقلي للعملية الإبداعية، وفي ضوء تتابع عمليتي التخطيط والتنفيذ، أي أن يكون العقل متحكماً في كيفية توظيف الجهد الإنساني الذي يعني إعداد المعاني ومخضها، وتهيئتها في ذهن المبدع «نثراً» من ناحية، وضرورة التتابع المرحلي الذي يبدأ الشاعر بإعداد مخطط لما يتكون عليه القصيدة، ثم

الشروع في تنفيذ هذا المخطط، وكأننا إزاء مهندس يعد خريطة لبناء بيت، ثم يبدأ في تنفيذ بناء البيت، إذ يرى أن الشاعر بعد أن يفرغ من «مخض المعنى» يعد له «ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه».

ويتبدى من هذا النص أهمية المعنى وقيمته إذ له الأسبقية وله أيضاً وجود مستقل تمام الاستقلال عن غيره من المكونات كالألفاظ والقوافي والبحور وأن العلاقة بين المعنى واللفظ – مثل علاقة الجسد بالكسوة، فقد يكون الثوب ضيقاً أو فضفاضاً، مما يؤكد الفصل الحاد بينهما، ولذلك يدعو الناقد إلى ضرورة مطابقة اللفظ بالمعنى، وأحسب أن هذا الوعي بالعلاقة الانفصالية بين اللفظ والمعنى أسهم بشكل واضح في تحديد هذه العملية الصناعية، وطبيعة المرحلية التي يتم بها إبداع النص الشعري.

إذن فإن مرحلية الإبداع عند ابن طباطبا يتحدد بمرحلة ما قبل التشكيل اللغوي، ثم مرحلة التشكيل اللغوي، التي تمر بثلاث مراحل متتالية ومتتابعة، وهي:

أولاً: إعداد الكسوة الشعرية للمعاني من حيث:

* إلباس المعاني بالألفاظ المطابقة.

* إلباس المعاني بالأوزان المطابقة.

* إلباس المعاني بالقوافي المطابقة.

ثانياً: الرباط بين الأبيات المتنافرة بأبيات شعرية تجمع شملها وتوحد شاردها.

ثالثاً: تنقيح النص الشعري في صياغة أو تركيب أو مفردة.

إن هذه المرحلية في إبداع النص الأدبي ليست بدعة في التراث الإنساني، فإن ت.س. إليت يشير إلى مرحلية تماثل إلى حد ما مرحلية ابن طباطبا يقول إليوت:

«إن أول ما يحدث في مخيلة الشاعر على وجه الدقة هو الاختراع أو إيجاد الفكرة، يليها ثانياً الوهم أو التنويع أو تطويع تلك الفكرة لتتناسب مع الموضوع، أما في المرحلة الثالثة فتكون الصياغة أو مرحلة إلباس الفكرة وتجميلها بكل ما طرأ عليها من تغيير تظهر سرعة النهاية في إطار من الكلمات المعقولة ذات الأهمية»(5).

وعلى الرغم من اختلافنا مع ابن طباطبا وإليوت في هذه العملية الصناعية التي تحدد مرحلية الإبداع الشعري فإن تفكير ابن طباطبا بخاصة يمثل نقلة نوعية في التفكير النقدي – تاريخياً – ولتأكيده أهمية المنجز الإنساني المقترن بجهده بحسب قصده ودواعيه.



الهوامش

(1) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 9.

(2) ينظر كتابنا: الخطاب النقدي عند المعتزلة، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997م، ص 56، وما بعدها.

(3) نفسه، ص 11.

(4) أفلاطون، محاورة أيون، ترجمة صقر خفاجة، مكتبة النهضة، القاهرة، 1956م، ص 38.

(5) ت.س. إليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، 1982م، ص 60.

* * *

صورة المعنى ومعنى الصورة في الخطاب الأدبي القديم

صورة السلطة نموذجاً

حميد سمير (*)



1 - الصورة اصطلاحياً وفلسفياً:

حين يطلق لفظ الصورة المرادف لكلمة Image الفرنسية يقصد به معنى الخيال، هو المعادل العربي لكلمة صورة، تلك التي تعني معجمياً الطيف وصورة تمثال الشيء في المرآة والظن والتوهم، وهو «الصورة الباقية في النفس بعد غيبة المحسوس عنها. فإما أن تكون هذه الصورة تمثيلاً مادياً لشيء خارجي مدرك بحاسة البصر، كارتسام خيال الشيء في المرآة، أو تمثيله بخطوط بيانية، وإما أن تكون تمثالاً ذهنياً لشيء مدرك بحاسة البصر أو غيرها من الحواس»(1).

واستناداً إلى هذا المعنى المعجمي يمكننا تحديد الصورة اصطلاحاً بأنها نوع من الوعي ومشاهدة شيء آخر، اعتماداً على التخيل الذي هو ملكة وآلة

(*) أكاديمي وباحث مغربي./

محولة تكسب المواد هيئة جديدة. إن هذا التحديد يتضمن مجموعة من المعاني ندرجها موجزة على النحو الآتي:

1 – الصورة وعي وفعل منجز بالتخيل.

2 – تتكون من مادة قبلية واقعية أو رمزية ومن موضوع قصدي متخيل.

3 – الصورة تمثيل وصياغة للمواد والرموز والمجردات في هيئة جديدة مغايرة لهيئتها الأصلية في الواقع المحسوس أو التصوري.

4 – الصورة تعبير استبدالي يقوم فيه الشيء المشاهد بديلاً عن الفكرة أو المعنى أو المفهوم.

5 – الصورة خيال استرجاعي يستعيد صور الأشياء المدركة سابقاً.

6 – الصورة خيال إبداعي يعيد تشكيل صور لأشياء لم ندركها أو تأليف صور جديدة وعوالم ممكنة.

يتبين من خلال هذه المعاني أن الصورة تشمل ثلاثة جوانب وهي: التمثيل والاستعادة والإبداع، إضافة إلى معنى رابع تعنيه لفظة الصورة الوهمية، هي التي تدل على ما لا يوجد إلا في المخيلة، أي ما ليس له وجود واقعي Fictif.

ولما كانت للصورة علاقة بالتشخص وتمثيل الأشياء، فإن لها وظيفة فلسفية حيث تعتمد وسيلة تتحقق بها هوية الشيء ووجوده العيني. بمعنى أن وظيفة الصورة هي تحقيق للإنية[2]، المرتبطة بالوجود العيني وبالكينونة، ولذلك ميز الفلاسفة المسلمون بين ما يكون به الشيء هو هو باعتبار تحققه فسموه حقيقة وذاتاً، باعتبار تشخصه فسموه هوية[3].

إن طبيعة الهوية التي تجسدها الصورة هي التي يسميها بول ريكور بهوية الهو identité تمييزاً لها عن الهوية هذية identité ipséité فهوية الهو تتحدد بسؤال ما – Quoi وهو سؤال الكينونة، وبه نصل إلى معرفة طبيعة الذات وطبعها، وبذلك تكون هذه الهوية متشكلة من سمات الشخص القابلة

لتكون موضوعية objectivables ومن ثم تبدو كأنها الجزء الموضوعي من الهوية الشخصية[4]. أما الهوية هذية فهي تتحدد بسؤال: من؟ – qui المرتبط بوجود الأنا والعناية بها وبهذا المعنى يكون هذا النوع من الهوية ممثلاً للجزء الذاتي من هوية الشيء، فهي ما تكون به الأنا بذاتها ولذاتها، وما تشكل به وحدتها الخاص وديمومتها الخاصة في الزمان. إنه على الرغم من الخلاف بين الهويتين، يبقى هناك تعالق لطيف بين الهويتين، فالأولى ذات معنى أنطولوجي (وجودي) يدل على الموجود أو هوية الهو، أما الثانية فهي ذات معنى فينومينولجي يجعل هوية الشيء تدل على معنى ذاته أو نفسه[5].

إن وجود الشيء باعتباره حقيقة وذاتاً، ووجوده باعتباره هوية تجليها الصورة، يعني أن للأشياء وجودين إذ الصورة توجد على نحو مغاير للوجود الذي توجد عليه الأشياء عياناً. فهذه توجد وجوداً واقعياً، أما الصورة فتوجد لا واقعياً، أي بوصفها غياباً. ويؤدي الاختلاف بين الوجودين إلى اختلاف آخر على صعيد الإدراك والوعي، ذلك أن الإدراك الحسي للشيء حقيقة يضع موضوعه دائماً بصفه غائباً، أي غير موجود وجوداً واقعياً.

فإذا كان الإدراك الحسي يقصد موضوعه الواقعي باعتباره وجوداً فعلياً يتجاوز الوعي، فإن الفعل التخيلي «من شأنه أن يسلب الموضوع وجوده الواقعي، ويقصده بوصفه صورة متخيلة، أي وجوداً لا واقعياً، وعندها لا يكون للموضوع المقصود بوصفه صورة متخيلة وجود خارج الوعي»[6].

أما علاقة الصورة بالمعنى، فهي قائمة على اللزوم، والترابط، حيث يعرف المعنى بأنه صورة ذهنية توضع إزاء اللفظ إما على الحقيقة أو الاستعارة والمجاز، أو توضع إزاء العلاقة عموماً لغوية كانت أم غير لغوية، فنكون إزاء الدلالة الرمزية أو الإشارية أو الأيقونية، كذلك العلامات المنصوبة في الطريق على اتجاه السير، أو دلالة البكاء على الحزن، والدخان على النار. وعلى هذا الأساس يمكن القول: إن الصورة سواء أكانت قولاً أو غيره، هي معان ذهنية

وتمثلات ومجردات قد تجسدت في شكل حسي ذي أبعاد مادية، يجسد الصفة التي يكون عليها الشيء ويقربها إلى الذهن لتمثلها، ولذلك تطلق الصورة على ما يرسمه المصور بالقلم أو آلة التصوير، أو على ارتسام خيال الشيء في المرآة، أو في الذهن، أو على ذكرى الشيء المحسوس الغائب على الحس»[7].

يستفاد مما سبق أن الصورة اللفظية من حيث بنيتها قائمة على المجاز الذي يعوض الحقيقة دون أن ينشأ عن عملية التعويض هذه تغيير في المعنى الحقيقي، وأن الصورة غير اللفظية قائمة أيضاً على مبدأ التعويض والاستبدال، حيث يعوض شيء بشيء رمزاً وإيحاءً وإشارة، وسواء أكانت نظيراً أم قريناً أم مثيلاً، فإنها تبقى ظلاً لأصل وامتداداً له في الزمان والمكان. إن ما يتغير في الصورة – وهذا ما كان عليه الفكر البلاغي في الثقافة الإسلامية – هو شكلها الذي يقدم فيه المعنى، حيث يقدم تقديماً عدل فيه عن المادة المعنوية الأصلية والحقيقية إلى التصوير والتقديم الحسي، فالمعنى واحد فيهما معاً ولكن الشكل هو الذي يتغير من معطى إلى آخر[8].

2 – الصورة وتمثيل اللامرئي:

توصف الصورة عادة بأنها تمثيل للمرئي ومحاكاة للطبيعة ومرآة تعكس الأحوال، فالتمثيل والمحاكاة والمرآة تدل كلها على وظيفة النقل والتصوير الحسيين اللتين تتميز بهما الصورة في نقلها وتشخيصها للمرئيات والمحسوسات، وتلك حقيقة غدت من باب البدهيات على اعتبار أنها جلية لا خفاء فيها وقريبة لا بعد معها. ولكن الحقيقة اللطيفة التي تحتاج أن نتأملها ونتفطن إليها عسى أن نقف على بعض خفاياها وأبعادها، هي أن الصورة تمثيل للامرئي؛ وإخراجه إلى الظهور في صورة حسية بعد أن كان شيئاً مخفياً، وتحويلاً للطاقة الفعلية التي تدرك حساً إلى رمز يدرك عقلاً ويتمثل وجداناً، ونضرب لذلك مثلاً بمفهوم السلطة والقوة، فمفهوم السلطة وإن كان يقترن بالمجال والإنسان والقواعد والنظم التي تحكمهما، فإنه يتعالى عنهما فيكون ألصق بالمعنويات منه بالظواهر

الحسية، وبذلك تكون السلطة فكرة «لا تدرك إلا بالتصور، فلا وجود واقعي لها لأنها لا توجد إلا إذا فكرنا فيها»[9]. أما القوة فهي طاقة وفعل يقع على الناس فيشعرون به، فهم في خوف ووجل دائم يرهبهم فيتوجسون منه خيفة ويظلون في حذر منه. ولما كانت السلطة والقوة في حاجة إلى أن تكون مرئية ومسموعة، وأن تنتقل من الفعل إلى الرمز لتكون أشد رهبة وتأثيراً، فإنها تحتاج إلى خدمات الصورة ووسائل التمثيل حتى تتحول إلى رمز يدرك عقلاً ووعياً. فالسلطة والقوة يحتاجان إلى وسيط – مثل الصورة – يحولها من الفعل إلى الرمز فيصبح لها سلطان على العقول والنفوس وعندئذ تتحول السلطة إلى سلطان، الأمر الذي يفهم منه أن السلطة مهما أوتيت من قوة تبقى في حاجة إلى سلطان أكبر منها ممثلاً في التصوير الذي يحولها إلى صورة رمزية تستحوذ على النفوس والأذهان. وتفسر الضرورة والحاجة إلى الصورة عجز القوة أن ترسخ بمفردها السلطة الفعلية أن تحقق ولاء الناس لها، «ذلك أن الولاء يقتدي وجود هيمنة رمزية، بها يندمج الطائعون في مبادئ خضوعهم الخاص، وهذه الهيمنة الرمزية لا يمكن أن تنشأ إلا بواسطة الرمز أي بسلطان التمثيل. ولما كان الأديب هو أحد المتخصصين في إنتاج التمثيلات (...) التي تسوي للحاكم (...) جسده الثاني (...) الجسد اللامرئي صار من اللازم الوقوف عن كثب على الآلة التي بها ينتج الأديب تلك التمثيلات»[10].

3 – الصورة الأدبية وتمثيل السلطة:

1.3. الصورة النظير / الصورة الشبيه (الزمنية):

تخضع الصورة كما يبين أمبرطو إيكو لمنطق القرين (le double) والنظير[11] la réplique منطق يقوم على أساس الحضور والغياب؛ والتعويض والاستبدال، بمعنى أن نجعل معطى سابقاً كان موجوداً ثم اندثر فأصبح معدوماً، ماثلاً في معطى لاحق أو تابع بواسطة التمثيل والتصوير. وسواء أكان هذا

المعطى صورة أم قناعاً أم صنماً أم تمثالاً فإنه لا يكون نظيراً أو قريناً، إلا إذا كانت طريقة النظر إلى الأشياء محكومة بمبدأ النظر كأن (voire comme). إن الصورة النظير والقرين تجعل الشيء ظلاً للهو، وتكراراً لنموذج أعلى امتداداً له وجزءاً منه. فحين نقارن مثلاً بين سيارتين من نوع سيتروين cv2 ذاتي لون واحد، نكون إزاء نموذج مكرر، يكون كل واحد صنواً للآخر وبديلاً له. فلكي نحصل على القرين يجب أن نعي إنتاج كل خصائص النموذج ونحافظ عليها بالترتيب نفسه، وأن نكون على معرفة بالقاعدة التي تنظم إعادة إنتاج نموذج هذا الشيء. إن إنتاج النظير في سياق صياغة صورة ما لا يعني التمثيل ولا المحاكاة، وإنما يعني إنشاء أساليب وطرق مماثلة في شروط وظروف مماثلة[12].

لم تكن الثقافة العربية الإسلامية تستسيغ المعنى الحسي للصورة، ولم تكن تستريح لمفهوم الصورة النظير القائم على التمثيل الجسدي والمحاكاة كما في صورة التمثال وفي الصورة التشخيصية لما تحمله من دلالة حسية ووثنية. فالشخص في الثقافة الإسلامية لا يمكن أن يعوض بتمثال ولا أن يبدل بصورة كما كان معمولاً به في الحضارات الوثنية كحضارة الإغريق والرومان، ولهذا فقد استبدل مفهوم الصورة القائم على اللاتناهي والمطلق بالمفهوم الحسي المتناهي بوصفه صنماً يعوق حركة العقل[13]. ولكي يستطيع العقل أن يتجاوز حدود المتناهي، فقد ابتكر التفكير الإسلامي أسلوباً جديداً في صياغة الصورة قائماً على التجريد بدل التجسيد والاستمرارية واللانهائية بدل المادية، لأن التجريد واللانهائية هما أقدر من غيرهما على التعبير عن عقيدة التوحيد.

أما في الصورة الأدبية فقد تأثر الأدباء والنقاد بتجريدية الصور السائدة في فن الزخرفة والخط العربيين، فاعتمدوا مبدأً زمنياً قائماً على الترديد والتكرار، بحثاً عن نموذج كوني مطلق لا نهاية له، تجسده الصورة النموذجية اللازمنية التي تصاغ وفق نموذج أعلى يحكمه التتابع والتعاقب الزمني، حيث

يتبع فيه الخلف السلف ويسير وفق سننه بعد أن يجعل منها صورة منمذجة ومثالاً أعلى للقدوة.

ففي هذه الصورة لا تكون العلاقة بين المعطى السابق والمعطى اللاحق قائمة على مفهوم النظير الذي يتطابق فيه الطرفان صورة ويتشابهان هيئة وسمتاً، وإنما يقوم على مفهوم التوالي والتعاقب الزمني الذي يكون فيه الخلف تابعاً للسلف، سائراً وفق نموذج أعلى تتكرر صورته عبر الزمان، وبهذا المعنى لا تكون الصورة تمثيلاً ومحاكاة حسية، وإنما تكون تأويلاً بالفعل والعمل لمنوال نموذج أعلى وترجمة عملية لسننه. ولما كان السلف هو الصورة المثال والنموذج الأعلى، فقد يستحيل استعادته بعينه ودون حدوث أزمة نقل لاستحالة المطابقة والمحاكاة المطلقة، ولذا كانت صورة الخلف شبيهاً ومثيلاً ليست نظيراً ولا قريناً.

2.3. صورة السلطة في الخطاب الأدبي:

لقد سن النقاد والبلاغيون القدماء سنناً وقواعد ثابتة رسموا من خلالها صورة إيجابية للسلطان وحاشيته، لتصبح بعد ذلك مثالاً تصاغ وفق نموذجه الصور في تكرار مستمر لم يسأم الأدباء من اجترارها، حتى إن كثيراً من قصائد المدح – وهي من الخطابات الأدبية التي كانت ترسم صورة منمقة للسلطان – تبدو متشابهة إلى درجة أنها كانت تهدى إلى أكثر من أمير، وقد كان ذلك دأب كل من يقصد إلى المال ويرغب فيه، مما يدفعه إلى أن يغير معالم الصورة كي تروج بين مخاطبين مختلفين متعددين(14).

إن أهم ما يلفت انتباهنا في هذه الصورة النموذجية أمران أساسيان:

أولها: أنها بنيت على أساس الفضائل النفسية لا المزايا الجسدية، إذ من خلالها تحدد الهوية الذاتية للصورة. وتجمع الفضائل النفسية – كما حددها أرسطو – في تسع فضائل هي: العدل، الشجاعة، والاعتدال في الأهواء،

والسخاء، والشهامة، وإكرام الضيف، واللطف، والحكمة في العمل، ثم الحكمة في الفكر والنظر[15]. فهذه الفضائل هي التي عول عليها الخطاب الأدبي القديم في رسم صورة إيجابية للسلطان وحاشيته فكانت هي المهيمنة في كل النماذج الأدبية.

أما المسألة الثانية التي تلفت الانتباه في هذه الصورة، فهي تعود إلى التجانس بينها وبين الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها فئات السلطة. وتفصيل ذلك أن السلطان وحاشيته هم طبقات وفئات بعضها فوق بعض، يأتي على رأسها الأمير أو الخليفة نزولاً إلى ما دونه من وزراء وقواد جيش كل حسب درجته ومرتبته. ولقد كان من غير المنطقي أن يستعمل الأديب أسلوباً واحداً يجمع الفئات جميعها في صورة واحدة، بل إنه كان يجعل لكل طبقة صورة خاصة بها، يختار لها من الفضائل النفسية ما ينسجم ومكانتها ووظيفتها في هرم السلطة، وبذلك اختلفت الصور تبعاً للمراتب، فصورة الأمير غير صورة الوزير، وهذان غير صورة القائد العسكري وهكذا دواليك.

1.2.3. الصورة الإيجابية:

لقد تولى الخطاب الشعري أكثر من غيره في الثقافة العربية رسم صورة مثلى للسلطان وحاشيته، فنمقها وزينها بالصور البلاغية التشبيهية حتى أصبحت صورة مرئية قائمة على الزينة والزخرفة لتبدو في عين ناظرها جميلة. ولما كانت وظيفة الأديب هي رسم صورة إيجابية للسلطة وتحويلها إلى رمز وتدوينها وترويجها في كتب الأدب، حتى يتمثلها الناس ويتقبلونها، ويخضعون لها تلقائياً ويعلنون ولاءهم لها، اختار التعبير عنها بالصورة التخييلية بدل التعبير عنها بالمفهوم، لما للتخييل من وظيفة تأثيرية تجعل السامع والناظر إلى الصورة ينهض إلى طلب الشيء أو الهرب منه وإن لم يصدق به. بمعنى أن التخييل قد يحبب إلى النفس أمراً مكروهاً منها وقد ينفرها من شيء مرغوب عنها.

إن وظيفة التعبير عن السلطة بالصوة يتجسد في تحويلها إلى علامة ورمز بعد أن كانت مجرد حركة ميكانيكية وطاقة عشوائية تدل على القوة، ويعني انقلاب القوة إلى عمل اندراجها في دائرة العدل والسياسة العملية. فما أن تشرع السلطة في الاشتغال بوصفها تنكيلاً وعنفاً ضارباً حتى تكون في حاجة إلى إحداث صورة النكال أو ما يسد مسدها في ذهن السامع، أو أن تحدث في الآخر وقع الهلع، ولا يتسنى ذلك إلا بواسطة التخييل أو التصوير أو الإقناع وغيرها من وسائل التمثيل التي تقوم بتحويل السلطة والقوة إلى سلطان، وعندها يمكن تكييف القوة وجعلها حالة شرعية وضرورية.

إن ما يجعل للتخييل هذه القوة التأثيرية الإشجائية هو توفره على خصائص أسلوبية ومبادئ أساسية نعرض لها من خلال صورة شعرية تشبيهية اخترناها من قصيدة للمتنبي قالها في مدح سيف الدولة لتكون نموذجاً على هذا الصنف من الصور المتكرر والمهيمن في الخطاب الشعري القديم.

النموذج 1:

هو البحر غص فيه إذا كان ساكناً	**على الدّرّ واحذره إذا كان مزبدا**
فإني رأيت البحر يعثر بالفتى	**وهذا الذي يأتي الفتى متعمدا**
تظل ملوك الأرض خاشعة له	**تفارقه هلكى وتلقاه سجدا**
وتحيي له المال الصوارم والقنا	**ويقتل ما يحيي التبسم والجدا[16]**

تتداخل في هذه الصورة التشبيهية دلالتان إحداهما مفهومية والأخرى رمزية إيحائية منتقاة من عالم المخاطبين ومن واقعهم الثقافي. إن العلاقة بين هاتين الدلالتين قائمة على الحضور والغياب وعلى تعويض الواحدة بالأخرى، إذ يتم تقديم وإظهار الدلالة الثانية بدل الأولى، ومن ثم تنشأ علاقة جديدة بين الدال والمدلول بدل العلاقة الأولى القائمة على المواضعة.

في كلمة البحر المكررة مرتين والتي تجسد الهوية الذاتية للأمير، نجد المدلول يتأرجح بين معنيين اثنين:

المدلول 1: نهر عظيم ذو ماء مالح مصدر العطاء والخيرات وقت السكون، ومصدر الهلاك والبليات إذا جاش وقذف بالزبد فيجب الحذر منه واجتنابه.

المدلول 2: تشاكل المعنى وتحوله إلى ذات إنسانية (مشخصة في الأمير)، حيث يكون نفاعاً ومصدر خير وقت السلم، ضراراً ومصدر هلاك وقت الغضب (التأكيد على صفات العدل والقوة والشجاعة والعطاء والكرم......).

إن العلاقة بين الدال والمدلول الأول علاقة عرفية اعتباطية Arbitraire لا شيء فيها يجمع بين الاثنين، أما العلاقة بين الدال ومدلوله الثاني فهي علاقة مبررة، إذ ما يجمع بين البحرين أي بين البحر الطبيعي والبحر الإنساني (الأمير) هو العظمة والعطاء المتمثل في النفع والضر فيهما معاً، ولكن الفرق بين التعبيرين هو أن الأول قائم على التبرير Motivation الذي هو الضد الاعتباط في الجمع بينهما. يفهم من هذا أن مادة المعنى في كل من التعبير بالصورة والتعبير بالمفهوم تكون واحدة، ولكن الذي يتغير هو شكل أو صورة المعنى la forme du sens فقولنا في الكلام السابق «هو البحر غص فيه إذا كان ساكناً واحذره إذا كان مزبداً» يجعل صورة المعنى قائمة على ثلاثة مبادئ وهي:

1 – مبدأ نفي النفي:

حين نقول هو عظيم نفعاً وضراً، عدل سمح، شديد، قوي البأس، فإنما نعبر بألفاظ ذات مفاهيم انتقيت من معجم لغوي تم اختياره بناء على الترادف أو التضاد. فهذه الألفاظ يمكن أن ينفي بعضها بعضاً أو يعوضه أو يقوم مقامه، ولكننا في جميع الأحوال نحصل على تعابير يقر بها واقع التجربة أو ينفيها. فقولنا رجل معطاء ورجل قوي البأس قد يكون وقد لا يكون، فننفي عنه هذه الصفات فنقول رجل بخيل وجبان بناء على واقع التجربة في الحالين معاً. أما قولنا: «هو بحر غص فيه على الدر إذا كان ساكناً واحذره إذا كان مزبداً»، فإننا

نحدد للذات هوية ونثبت لها صفة إيجابية لا تقبل النفي، لأن التعبير المعبر به ينفي مبدأ النفي الذي تخضع له اللغة حسب دي سسور، فمثل هذا التعبير لا وجود له في الواقع، ومن ثم فهو غير قابل لتبادل المواقع بين محوري التركيب والاختيار.

2 – مبدأ الهيمنة على عالم الخطاب:

يقصد بعالم الخطاب عند كاترين أوركسيوني السياق الخارجي الذي يعتمده المرسل في نموذج التأليف، وهو يتكون من مجموعة من الكفاءات والشروط التي تساهم في إنشاء الخطاب، فهناك الكفاءة اللسانية والكفاءة الإيديولوجية والثقافية والأحوال النفسية، فهذه العناصر كلها هي ما يكون قيود عالم الخطاب[17]. إن عالم الخطاب مثلاً في قولنا رجل سخي كريم يحتمل وجود تعبير آخر يعوضه أو ينفيه ويقوم مقامه وهو رجل سمح معطاء أو رجل بخيل شحيح، وبذلك تكون صيغة هذا التعبير قائمة على التعويض أو النفي الضدي على هذا النحو:

مسند + مسند آخر مسند + مسند آخر.

أما علم الخطاب في التعبير بالصورة في قلنا: «هو بحر غص فيه على الدّرّ»... «لا يحتمل وجود تعبير آخر، لأن لفظ البحر يستبد بالتعبير ويهيمن على عالم الخطاب حيث يرفض المحور التركيبي النسقي المحور الجدولي الاختياري، وبذلك يكون التعبير بالصورة مبنياً على التردد والتكرار، حيث يعاد استنساخ الشيء وتكراره بناء على المماثلة والمتشابهة على هذا النحو:

هو بحر ——— مسند = مسند آخر

3 – مبدأ الغموض:

تنشأ عن المبدأين السابقين خاصية ثالثة تميز التعبير بالصورة وهي صفة الغموض، ونعني بها أن يكون المعنى ذا بعد رمزي إشاري مستمد من الثقافة

والأعراف الاجتماعية. ولا يتسم المعنى في هذه الحال بالوضوح كما هو الشأن في المعنى المفهومي كما يتداوله الخطاب العادي، فمثلاً حين نقول رجل نفاع ضرار، فالمعنى يوضح من خلال التقابل بالضد والنقيض فنقول غير بخيل وغير جبان. أما حين نقول هو «بحر غص فيه على الدر» فلا يفسر معناه بنقيضه وضده فنقول رجل أرض أو يابسة أو سهل أو جبل، وإنما يزيده هذا الأمر غموضاً. إن ما يفسر هذا المعنى هو أن نرجع الرمز والإشارة واللفظ المستعار إلى أصله ومفهومه، وأن نستخرج منه المعنى المفهوم، فقولنا «هو بحر غص فيه...» يفسره مفهومياً في الثقافة العربية الإسلامية قولنا: رجل له طعمان حلو ومر، نفاع ضرار، فالمعنى واحد في التعبيرين ولكن صورته اختلفت من خطاب إلى خطاب.

إن هذه الصورة الإيجابية للسلطة هي التي كانت تهيمن على الخطاب الشعري باعتباره خطاباً يمجد السلطة ويرسم الهوية الشخصية للأمير العربي رمز السلطة والقوة، ويضفي عليه من الصفات والفضائل ما يجعل منه صورة مثلى تهدف إلى تقدير السلطان وتخليد جسده الفاني، وذلك بصنع جسد ثان تخييلي رمزي لا يلمس ولا يرى. ولما كان هذا الجسد لا مرئياً فإنه في حاجة إلى أن يكون مرئياً محلاً بالعلامات والشارات التي تخرجه في هيئة سلطان، وتحمل على الاعتقاد في قداسته بفضل قوة التخييل تلك التي تؤثر في الوعي والعيان معاً بواسطة التمثيلات والتشبيهات المنتزعة من عالم خطاب المتلقين.

2.2.3. الصور السلبية

لقد انطلقنا في المبحث السابق المتعلق بالصورة الإيجابية من المفهوم السائد للصورة الذي لا يعدو أن يكون وجهاً من الوجوه البلاغية التي تكون العلاقة فيها قائمة على الاستبدال والتعويض، سواء أكانت هذه العلاقة مبنية على المجاورة – وهي علاقة وجودية – كما في المجاز المرسل والكناية، أم كانت مبنية على المشابهة – التي هي جوهرية – كما في التشبيه والاستعارة

والتمثيل. وفي الحالتين معاً تكون الصورة «شيئاً ملموساً» يعوض المفهوم وينوب عنه[18].

أما المعنى الثاني للصورة وهو الذي نعتمده هنا عند حديثنا عن الصورة السلبية للسلطة، فهو ما نسميه الصورة النصية وهي صورة كبرى غير الصور التشبيهية – كما تحدثنا عنها سلفاً – تلك التي تعد صوراً صغرى تنقلب إلى عناصر وعلامات جزئية ضمن بنية أعم هي الصورة الإطار، التي تبسط نواتها عن طريق التعدية إلى باقي العناصر الجزئية الصغرى التي يتكون منها النص، وتكون العلاقة بينها وبين النص علاقة جزء بكل وفرع بأصل. فالصورة النصية هي رمز متعدد يتكون من عدد من الرموز والعلامات والصور والصيغ، تتضام بعضها مع بعض نظماً لصنع تأويل شامل والتعبير عن مدلول عام تساهم فيه كل العلامات والصور التي تتكون منها الصورة النصية. إن ما يعبر عنه هذا التعريف قولاً ومفهوماً نصوغه رسماً على هذا النحو:

الدوال = الرموز + العلامات + الصور التشبيهية	
المدلولات الجزئية	المدلول العام الشامل

ففي الصورة النصية (الصورة الكبرى) يمكن أن نميز فيها بين مفهومين أو دلالتين:

أولهما: الدلالة التطابقية التي تشير إليها المدلولات، وتعني كل ما يفهم من معنى ويدرك استناداً إلى رموز وعلامات وعبارات وأوجه بلاغية يوظفها النص ويبنيها نظماً وتركيباً.

ثانيهما: الدلالة الشاملة الكبرى وهي دلالة مبنية على ظلال المعنى، تشير إلى المعنى العام إشارة وتلميحاً، وتفصيل ذلك كله هو ما يبينه النموذج الآتي:

النموذج 2:

«وقال الفضل بن الربيع: حج هارون الرشيد، فبينما أنا نائم إذ سمعت قرع الباب، فقلت: من هذا؟ فقال: أجب أمير المؤمنين. فخرجت مسرعاً. فقلت: يا أمير المؤمنين لو أرسلت إلي أتيتك. فقال: ويحك قد جاء في نفسي شيء. انظر لي رجلاً أسأله. قلت له: ها هنا سفيان بن عيينة. فقال: امض بنا إليه. فأتيناه، فقرعنا عليه الباب، فقال من هذا: قلت: أجب أمير المؤمنين، فخرج مسرعاً فقال: يا أمير المؤمنين لو أرسلت إليّ أتيتك. فقال: خذ ما جئنا له، فحادثه ساعة، ثم قال: عليك دين؟ قال: نعم. قال: يا عباس اقض دينه ثم انصرفنا فقال: ما أغنى عني صاحبك شيئاً فانظر لي رجلاً أسأله. (...) قلت ها هنا الفضيل بن عياض. قال: امض بنا إليه فأتيناه فإذا هو قائم يصلي يتلو آيات من كتاب الله تعالى يرددها. فقرعت الباب فقال: من هذا فقلت: أجب أمير المؤمنين. فقال ما لي ولأمير المؤمنين؟ (...) فقلت في نفسي: ليكلمنه الليلة بكلام نقي من قلب نقي (...) فقال: إن عمر بن عبدالعزيز لما ولي الخلافة دعا سالم بن عبدالله ومحمد بن القرظي ورجاء بن حيوة، فقال لهم: إني قد ابتليت بهذا البلاء فأشيروا عليّ. فعد الخلافة بلاء، وعددتها أنت وأصحابك نعمة (...) وإني لأقول لك هذا وأخاف عليك أشد الخوف يوم تزل فيه الأقدام

(...) فبكى هارون الرشيد بكاءً شديداً حتى غشي عليه. فقلت له: أرفق بأمير المؤمنين. فقال: يا ابن الربيع قتلته أنت وأصحابك وأرفق به أنا ثم أفاق فقال: زدني (...) فقال: يا أمير المؤمنين إن العباس عم النبي صلى الله عليه وسلم جاءه فقال: يا رسول الله أمِّرني على إمارة. فقال له صلى الله عليه وسلم: يا عباس يا عم النبي، نفس تحييها خير من إمارة لا تحصيها. إن الإمارة حسرة وندامة يوم القيامة، فإن استطعت أن لا تكون أميراً فافعل فبكى هارون الرشيد بكاءً شديداً (...) فخرجنا من عنده فقال لي هارون: إذا دللتني على رجل فدلني على مثل هذا، هذا سيد المسلمين اليوم»[19].

نعتبر هذا النص برمته صورة كبرى، وإن لم يتضمن في بنيته أي وجه بلاغي من الأوجه المبنية على الاستعارة والمجاز، فالنص سردي شكلاً ومبنى، وهو مكون من علامات اتخذت شكل أحداث وشخصيات وحوار مضموم بعضها إلى بعض، تشير مجتمعة إلى معنى شامل يدركه المتلقي عن طريق التأويل.

إن المعنى التأويلي الذي تلمح إليه الصورة الكبرى لهذا النص هو ما تقدمه من صورة سلبية للسلطة تتمثل في وجه الشر الذي لا يكاد يرى، وتلك كانت غاية بطل النص (الخليفة هارون الرشيد).

لقد حرص الأمير على إظهار هذا الجانب المخفي من الصورة، فلم يرضه القول الوعظي الذي سمعه من سفيان بن عيينة منشئ خطاب الرفق واللين، وما سكوت النص عن فحوى هذا الخطاب إلا لأنه لم يؤد وظيفته المرجوة منه، وهي إظهار الوجه الآخر للسلطة وتقديمه على خطاب التبجيل واللين الذي سئم الأمير من رؤية صورته الإيجابية المنمقة زخرفة وشكلاً.

إن في النص علامات دالة على الصورة الإيجابية في رؤية الخطاب التمجيدي الموالي للسلطة، وهو خطاب ظل غائباً في النص مسكوتاً عنه. وللغياب هنا دلالة قصدية، فقد غيب الوجه الإيجابي للسلطة، لأنه لا يتفق

ومقصدية البطل التي كانت تحرص على سماع الخطاب النقيض. ولهذا اكتفى النص بالإشارة إلى الوجه الإيجابي من خلال ألفاظ وردت على لسان الفضل بن الربيع مرة حين أتاه الخليفة فقال له: «يا أمير المؤمنين لو أرسلت إليّ أتيتك»، ومرة حين مضى بالخليفة إلى الواعظين وذلك عند قوله: «أجب أمير المؤمنين» ثالثة حين طلب من الفضيل بن عياض الرفق بالأمير قائلاً: «يا أمير المؤمنين لو أرسلت إليّ أتيتك».

إن هذا المعجم التبجيلي يشير إلى خطاب الرفق الذي هو خطاب تقديسي للسلطان يقابله في الطرف الآخر الخطاب التقويمي الإصلاحي الذي يبرز الوجه السلبي للسلطة في أعين الوعاظ، وهذا ما كان يرغب في سماعه بطل الحكاية، ولذلك كان هو الخطاب الحاضر المهيمن في النص كله. فغياب خطاب وحضور آخر دليل على تقديم الوجه السلبي على الوجه الإيجابي، الأمر الذي تولى القيام به الفضيل بن عياض البطل الثاني الذي تبوأ مكاناً أعلى من سلطة الخليفة نفسه، حين قرر أن يتنازل عن السلطة والسيادة في لحظة زمنية تمثل لحظة انتصار خطاب النقد والتقويم على خطاب التقديس.

إن قرار البطل الأول (الخليفة) بالتنازل طوعاً عن السيادة للبطل الثاني قائلاً: «هذا سيد المسلمين اليوم» دليل اعتراف بالوجه السلبي للسلطة، وهو وجهها الخفي الذي أظهره وجلاه للعيان، ويتلخص هذا الوجه في صفتين اثنتين:

1 – صفة سلبية عامة: يستفاد منها أن الإمارة شر وبلاء في الدنيا وحسرة وندامة يوم القيامة، ومن ثم فاجتنابها خير من توليها، وقد وردت هذه الصفة في صيغة نصيحة على لسان النبي صلى الله عليه وسلم لعمه العباس: «نفس تحييها خير من إمارة لا تحصيها، إن الإمارة حسرة وندامة يوم القيامة».

2 – صفة سلبية خاصة: لكي تكون الإمارة حكماً راشداً وقيماً ومبادئ سامية في سياسة الناس – وذاك وجهها الإيجابي – تحتاج أن تقاس بصورة مثلى

يمثلها السلف. فقياس الخلف على السلف به تعرف السلطة الراشدة من غيرها، ومن ثم يقدم النص نموذجاً أعلى للقياس ينتمي إلى مرحلة زمنية سابقة تمثلها سيرة الخليفة الراشد عمر بن عبدالعزيز. فالصورة المثلى للسلطة تستحضر من خلال هذا النموذج بوصفه استمراراً وامتداداً لحضور سيرة السلف في الخلف، وما ينتهي إليه النص من خلال مبدأ القياس السالب بين سلطة السلف وسلطة الخلف، هو أن صورة الأمير لم تكن صورة مثلى كما يقدمها خطاب التقديس، وإنما كان يرى فيه الأمير صورته الكارثية، الأمر الذي يفسر تكرار عملية البكاء وفقد الوعي دليلاً على قراءته لصورته السلبية في خطاب الوعظ.

لقد أحس الخليفة وهو ينصت إلى القول الوعظي أن صورته قد انقلبت من صورة مرئية، قائمة عى التزويق والتنميق والزخرفة كما صيغت في الخطاب الشعري إلى صورة مقروءة يصوغها الزاهد في خطاب تقويمي إصلاحي يقدم السلطة باعتبارها شراً وبلاءً.

وهكذا يظهر أن صورة السلطان تقدم في الخطابين على طرفي نقيض، حيث يعرضها خطاب التقديس باعتبارها صورة قائمة على مبدأ النظير والقرين من خلال المماثلة بين السلطان والإله، فهو خليفته في الأرض والحارس على العدل، وهذا الخطاب تجسده حاشية السلطان وموظفو السلطة من كتّاب وفقهاء وقضاة وأدباء. أما الخطاب الثاني الذي يمثل خطاب الوعظ والإصلاح فإنه كان ينظر إلى جسد السلطان باعتباره جسداً منفصلاً غير مقدس، فهو ليس سوى إمام أو أمير، ولكن باستطاعته أن يرتقي صعداً ليحل في الصورة المثلى التي تمثل السلطة الراشدة والحكم العادل كما جسدته سيرة السلف فسيرة الخلف لا تصلح إلا بما صلحت به سيرة السلف، وهذا يعني أن صورة السلطة كما عرضها النص من خلال الخطاب الإصلاحي تقوم على مبدأ القياس والمشابهة والمماثلة لا على مبدأ التنظير والقرين كما في خطاب التقديس الذي تجسده حاشية السلطان.

الهوامـش

(1) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، 546/1.

(2) الإنية: (eccéité) اصطلاح فلسفي اختلف في نسبة اشتقاقه فمن قائل إنه مشتق من (إنّ) التي تفيد التوكيد، ومن قائل إنه لفظ معرب عن كلمة (إين) اليونانية التي معناها كان ووجد. وقيل إن اللفظ مرتبط بالأنا (je) ولذلك قرأ بعض المستشرقين اللفظ بتشديد الياء وليس النون أي إنيّة بدلاً من إنّية. وسواء أكان اللفظ نسبة إلى الأنا أو إلى حرف التوكيد أو إلى الكينونة فإن جميعها تدل على تحقق الوجود. وعليه يكون معنى الإنّية هو تحقق الوجود العيني ويكون معناه قريباً من معنى الهوية والتشخّص أو الماهية مع التشخص، والفرق بين الإنيّة والماهية أن الأولى تتضمن معنى الوجود بينما الماهية لا تتضمنه. (المعجم الفلسفي 169/1).

(3) نفسه، 530/2.

(4) Paul، Ricoeur، soi-méme comme un autre، p. 142.

(5) idem، p. 148.

(6) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص: 163.

(7) جميل صليبا، معجم فلسفي، 742/1.

(8) لقد نظر القدماء إلى التشبيه والتمثيل باعتبارهما صورة قائمة على مفهوم التعويض والاستبدال. ونضرب لذلك مثلاً بطريقة الزمخشري في تفسيره للآية الكريمة، «ولو شئنا لرفعناه بها ولكنه أخلد إلى الأرض واتبع هواه فمثله كمثل الكلب إن تحمل عليه يلهث وإن تتركه يلهث» (الأعراف 167).

يقول الزمخشري: «كان حق الكلام أن يقال: لو شئنا لرفعناه بها ولكنه أخلد إلى الأرض فحططناه ووضعنا منزلته فوضع قوله: فمثله كمثل الكلب موضع حططناه أبلغ حط لأن تمثيله بالكلب في أخس أحواله وأذلها في معنى ذلك». (الزمخشري، الكشاف، 131/2).

(9) العادل خضر، الأدب عند العرب، ص: 389.

(10) نفسه، ص: 390-391.

(11) ينظر Umberto Eco، la production des signes، pp 16-21.

(12) Idem, P. 17.

(13) محمد إقبال، تجديد التفكير الديني، ص: 151-152.

(14) أمجد الطرابلسي، نقد الشعر عند العرب، ترجمة إدريس بلمليح، ص: 229.

(15) نفسه، ص 266.

(16) البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، 4/2.

(17) Catherine Lerbrat - orecchioni, ed. A. colin, Paris.

(18) عبدالله صولة، الحجاج في القرآن، ص: 483.

(19) الطرطوشي محمد بن الوليد، سراج الملوك تحقيق: جعفر البياتي، ص: 113-115.

* * *



بلاغة الهزل في نثر الجاحظ

عبدالواحد التهامي العلمي(*)



تقـديم:

نسعى في هذا المقال إلى إبراز المكون الهزلي في نثر الجاحظ الأدبي ورصد آلياته ومؤشراته ووسائله ووظائفه أو الرؤية التي تتحكم فيه وتدقيق النظر في تلك الآليات والسعي إلى ضبط مؤثرات الضحك ومقاصده بإبراز خلفياته الفكرية والإيديولوجية.

إن صور الهزل تنبني جميعها على المفارقة والتناقض على الرغم من التباين القائم في طبيعة هذا التناقض مما يولد صوراً متعددة. وسنعتمد في قراءتنا لنصوص الجاحظ على جملة من الصور استقينا بعضها من كتاب برجسون[1]، وبعضها الآخر من اجتهادات باحثين آخرين في الهزل. وهذه الصور متعددة من قبيل: «الإضحاك بالشكل» و«بالحركة» و«بالكلمات» و«بالموقف» و«بالنكتة» و«بالحيلة» و«بالمشهد» و«بالحبكة القصصية» و«المجاز والبلاغة» و«بقلب المفاهيم» و«بتوظيف الدين» و«بالمبالغة» و«الحجاج المضحك»،

(*) باحث مغربي.

و«التقابل بين النوايا» و«التقابل بين الأقوال» و«التقابل بين الأفعال» و«التقابل بين الطباع» و«التقابل بين الطباع والحركات» و«التمين التهكمي».

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصور متداخلة ولا يجوز الفصل بينها إلا على سبيل الإفراط في توليد التسميات والألفاظ، أو تغير المنظور الذي نرى منه هذه الصور، فـ «الإضحكاك بتوظيف الدين» و«الإضحاك بقلب المفاهيم» على سبيل المثال صورتان هزليتان يمكن إدراجهما بيسر فيما أسماه الجاحظ بـ «الحجة الطريفة»، كما يمكن وصفهما بألفاظ اصطلاحية مختلفة.

نماذج التصوير الهزلي عند الجاحظ:

هزل الجاحظ في نثره بنماذج بشرية عرف عنها الادعاء والمبالغة في السلوك؛ فقد جعل من شخصية البخيل وشخصية المدعي أو المتكلف لصفات غيره، موضوعاً لهزله وسخريته، وقد كان يتمتع بقدرة عجيبة على التصوير الهزلي، يظهر ذلك جلياً في الوصف والتصوير لنماذج من الشخصيات الشاذة الغريبة في سلوكها وتصرفاتها وأقوالها وحركاتها، كقاضي البصرة عبدالله بن سوّار الذي أفرط في تكلف المهابة والوقار، وكأن الجاحظ من خلال تقديم صورة هذا القاضي المتزمت، يريد أن ينبهنا إلى ذلك الغموض والتعقيد اللذين يكتنفان النفس البشرية وما تنطوي عليه نفس الإنسان من تضارب وتناقض يجعلها لغزاً محيراً يصعب حله[2].

ومن نماذج تصوير الجاحظ لشخصياته تلك الصورة التي يصف بها قاسماً التمّار: «وكان قاسم شديد الأكل، شديد الخبط، قذر المؤاكلة. وكان أسخى الناس على طعام غيره، وأبخل الناس على طعام نفسه»[3]. أو صورة علي الأسواري: «وكان إذا أكل ذهب عقله، وجحظت عينه، وسكر وسدر وانبهر، وتربّد وجهه، وعصب ولم يسمع، ولم يبصر... ولم يفجأني قط وأنا آكل تمراً إلا استفه سفا، وحساه حسوا، وزدا به زدوا. ولا وجده كنيزاً إلا

تناول القطعة كجمجمة الثور، ثم يأخذ بحضنيها ويقلها من الأرض. ثم لايزال ينهشهها طولاً وعرضاً، ورفعاً وخفضاً، حتى يأتي عليها جميعاً»[4].

وفي صورة وصفية أخرى يقدم لنا الجاحظ حادثة الشيخ الأهوازي الذي كان موجوداً على ظهر السفينة و لم يكن معه سوى رجل واحد هو راوي القصة. فلما شرع الشيخ الأهوازي في الأكل لاحظ أن الراوي يتابع حركاته، فطلب منه أن يبعد عينيه عن الطعام لأنه يخاف من الحسد. وقد جاء على لسان الراوي: «فوثبت عليه، فقبضت على لحيته بيدي اليسرى ثم تناولت الدجاجة بيدي اليمنى، فمازلت أضرب بها رأسه حتى تقطّعت في يدي. ثم تحوَّل إلى مكاني. فمسح وجهه ولحيته، ثم أقبل عليّ فقال: «فقد أخبرتك أن عينك مالحة، وأنك ستصيبني بعين»[5].

لقد وجد الجاحظ في مثل هذه النماذج مادة غنية جعلته يقدم من خلالها لوحات تزخر بالنقد والدعابة والتفكه.

المفارقة وصور الإضحاك:

أشار هنري برجسون في كتابه «الضحك» إلى صور الإضحكاك، فوقف على مجموعة من هذه الصور التي أدرجها في المفارقة أو السخرية كـ «مضحك الأشكال» و«مضحك الحركات»، و«مضحك الظروف»، و«مضحك الكلمات»، و«مضحك الطباع».

الإضحاك بالشكل:

يقصد بهذه الصورة الهزلية الضحك الذي يصدر عن الهيئة الخارجية للشخصية المضحكة والتي تتعارض مع طبيعة الموقف الذي توجد فيه كبعض الصور التي رسمها الجاحظ لهيئة علي الأسواري حين جحظت عيناه وغاب وعيه متلذذاً بالأكل، أو تلك الصورة التي تبرز ما يظهر على وجه البخيل وعينيه حين يحل ضيف على مائدته وما يصيبه من ذهول وحيرة. «وليس أصناف

الأكولين الذين صنفهم أبو فاتك كاللكام والمصاص وغيرهما إلا من طائفة مضحكي الأشكال...»[6].

الإضحاك بالحركة:

ليست هذه الصورة من صور الهزل سوى مظهر متفرع من الصورة السابقة أو هي أحد تحققاتها. إذ لا يمكن فصل الحركة عن الشكل؛ فالمقصود بهذه الصورة ما يصدر عن الشخصية من حركات تتناقض مع طبيعة الموقف، كانقضاض علي الأسواري فجأة وبسرعة على عيسى بن سليمان مستلباً من يده اللقمة[7]. وكصورة «الشيخ الخراساني الذي لم يدع رفيقه للأكل وهما على ظهر السفينة فتعرض للضرب. أو تلك الصورة التي تصف حركة «إسماعيل بن غزوان» الذي استل الوسادة من تحت رأس ضيفه بخفة لأنه اعتقد، وهو صاحب البيت، أنه أولى بها من ضيفه. أو كصورة هجوم «السدري» على شبوطة «ابن المؤمل» بطريقة عنيفة حيث اختطف «السدري» السمكة منه بالقوة، ولم يدع له أي فرصة ليردها، ففاز بها وحده واستأثر بها، ثم شرع في التهامها بكل شره وعنف. وطريقة «علي الأسواري» في الأكل، حيث يتبين من خلال تصرفاته أنه رجل أكول، وله طريقته الخاصة به في الأكل غير مألوفة عند الناس. وهذه الصفة التي يتصف بها، جعلت المضيف يبعده عن المجلس ولا يأذن له بالاقتراب من الأكل إلا بعد فراغ القوم منه.

الإضحاك بالكلمات:

وتضاف إلى الصورتين السابقتين، صورة أخرى من صور الإضحاك هي: «الإضحاك بالكلمات». وإذا رجعنا إلى هذا النموذج من الصور، تبين لنا أن لها علاقة وطيدة بالحجج التي تدلي بها الشخصيات البخيلة لتبرير سلوكها وتصرفاتها. وهذه الحجج تنطوي على ما يضمره الجاحظ من مواقف للدفاع

عن البخلاء محاولاً في كل ذلك جعل القارئ أو المتلقي يقتنع بهذه الحجج. فهل استطاع الجاحظ أن يؤثر في المتلقي لجعله يتعاطف مع البخلاء.

الإضحاك بالموقف:

وتعد هذه الصورة تعبيراً آخر عن صورة «الإضحاك بالشكل». وفي نوادر الجاحظ عديد من هذه المواقف تبرز كيف كان البخلاء يتصرفون بعفوية وأحياناً بسذاجة دون وعي ولا إدراك لمواقفهم التي تخرج عن المألوف مما يجعلهم يتعرضون للتندر والتفكه والسخرية، في الوقت الذي يكون فيه شركاؤهم واعين بما يصدر عن البخلاء من تصرف غريب غير مألوف يبعث على الضحك والسخرية[8].



الإضحاك بالحيلة:

تعني صورة الإضحاك بالحيلة لجوء بعض الشخصيات في نوادر الجاحظ إلى المكر والخداع والكذب لأجل تحقيق أغراضها. ويمكن تقسيم صورة الإضحاك بالحيلة إلى نوعين: الحيلة على الشخص، والحيلة على الشيء قصد الاحتفاظ به. ففي النوع الأول يلجأ المحتال إلى تضليل ضحيته وسد أبواب التفكير والأمل في وجهه مثال نادرة «زبيدة ابن حميد والنديم».

أما النوع الثاني وهو «الحيلة على الشيء» فيتجلى في تدبر الشخص لحيلة تسعفه في الاحتفاظ بمكسب حصل عليه مثل نادرة أبي جعفر الطرسوسي الذي زار قوماً فأكرموه ورشوا عليه أنواعاً من الطيب وجعلوا في شاربه وسبلته «غالية» وهي نوع من العطر، فحكته شفته العليا فحكها في باطن الشفة حتى لا تأخذ أصبعه من هذا العطر شيئاً إذا حكها من فوق[9].

الإضحاك بالنكتة:

وذلك ما نعثر عليه في النادرة التي تحكي عن أعرابي أكل مع أبي الأسود

الدؤلي وكان يأكل بلقم كبيرة وشراهة، فتعجب الدؤلي من طريقة الأعرابي في الأكل، ثم سأله عن اسمه، فقال إن اسمه «لقمان». حينذاك قال أبو الأسود الدؤلي: «صدق أهلك. أنت لقمان»[10].

وتتجلى هذه النكتة في استعمال الكلمة في معنيين مختلفين أي استعمال التورية؛ فكلمة «لقمان» الأولى اسم والثانية صفة للأكول الشره إلى الطعام[11].

الإضحاك بالمشهد:

وتعني صورة الإضحاك بالمشهد تلك الصورة التي تبرز غرابة الحركة التي تقوم بها الشخصية، حيث تعتمد على وصف ملامحها وحركاتها وأفعالها، وتتسم بالمبالغة والتحريف كما يتجلى ذلك في نادرة علي الأسواري؛ ذلك الرجل الأكول الذي صوره الجاحظ يأكل بطريقة متوحشة[12].

الإضحاك بالحبكة القصصية:

تعتمد هذه الصورة على عنصر التشويق الذي يجعل القارئ يتطلع شوقاً إلى معرفة خاتمة النادرة التي تأتي على شكل مفاجأة أو أمر طريف كما هو الشأن في نادرة «العراقي والمروزي» التي ختمها الجاحظ بقول المروزي البخيل لضيفه الذي بذل كل ما في وسعه لتذكيره بشخصه «لو خرجت من جلدك لم أعرفك»[13].

الإضحاك بالمجاز والبلاغة:

وتظهر هذه الصورة من خلال أسلوب الجاحظ الذي يستخدم فيه المجازات والتشبيهات؛ كتشبيه الدجاجات المقتطعة بالجرحى والسليمة من القطع بالأصحاء في قوله: «أجهز على الجرحى ولا تعرض للأصحاء»، وكتشبيه طبق الأرز الخالي من اللحم والخضر بالأرض القاحلة المجدبة[14].

الإضحاك بقلب المفاهيم:

ويعني بذلك لجوء البخيل إلى تصوير «الباطل في صورة الحق وتحويل الخصال المحمودة إلى خصال مذمومة» كتحول الكرم والإنفاق عند سهل بن هارون إلى فساد ينبغي إصلاحه ومعصية يجب تجنبها[15].

الإضحاك بتوظيف الدين:

والمقصود بذلك إيراد الحجج والشواهد من القرآن والسنة والأقوال والحكم والمفاهيم الدينية، وإجراؤها في سياق بسيط. ومن ذلك لوم «المروزي» لأحد شيوخ خراسان حين وجده يستضيء بمسرجة من خزف، فلاحظ أنها تضيع الكثير من الزيت، ولذلك وصفه بالفساد وجعله ضمن المفسدين في الأرض الذين ينتظرهم العذاب يوم القيامة، فيحرقون بنار جهنم؛ كل هذا التهويل جعل «الشيخ» يرتعش خوفاً بعد أن أدخل «المروزي» الرعب إلى نفسه من أهوال عذاب يوم القيامة بالنار المحرقة. لقد تمكن البخيل من إخراج النار من سياقها الأصلي إلى سياق آخر هو السياق الديني. إن هذا الانتقال من المعنى الدنيوي البسيط للنار إلى المعنى الديني المقدس هو الذي ولد الضحك. «فما أبعد نار المسرجة عن نار يوم القيامة. ولكن البخيل نسف المسافة الفاصلة بينهما وجمعهما في سياق واحد»[16].

الإضحاك بالمبالغة:

تعتمد صورة الإضحاك بالمبالغة مثل الصورة السابقة على «التضخيم» و«التهويل»، وذلك بتحويل صغائر الأمور إلى أمور عظيمة. وتكمن الفكاهة في هذا النوع من الصور في كون المتلقي يرى صورتين لشيء واحد في اللحظة نفسها: صورة حقيقية، وأخرى متخيلة على الرغم من تباعدهما في الأصل، أو تضادهما كتحسر «معاذة العنبرية» على ضياع دم الأضحية وعدم استثماره فصار ذلك على حد قولها كيّة في قلبها وقذى في عينيها وهمّاً لازال يعودها.

«والضياع في الحقيقة ليس ضياع الدم بل ضياع «معاذة» نفسها وضياع مبدأها في الحياة. فالمضحك هو المفارقة بين الوقع النفسي الشديد الموجع من جهة وتفاهة الشيء أو السبب من جهة ثانية»[17].

الحجاج المضحك:

تعتمد هذه الصورة على القدرة البلاغية للبخيل حين يلجأ إلى الحجاج والمغالطات ليبرهن على براءته وصحة موقفه، وتتجلى صورة الإضحاك في المفارقة بين «معرفة الكاتب أو القارئ أن البخيل يغالط سامعيه ويحاول إيهامهم بغير الحقيقة، وبين عدم التوافق بين الجهد العقلي المبذول وقيمة الشيء الذي يحاجج من أجله»[18].

التقابل أو المفارقة:

تزخر نوادر الجاحظ بصور التقابل مثل: «المفارقة الجزئية» و«المفارقة الكبرى»؛ فالمفارقة الجزئية محدودة بحدود النادرة وشخصياتها ويتولد عنها ضحك جزئي، مثال ذلك ما ورد في نادرة البخيل الذي جلد غلمانه جلداً مؤلاً لسبب تافه هو «أكلهم كل الجوارشن» الذي كان عنده، وما جاء في نادرة البخيل الذي ترك أولاده يعانون شدة ألم الحمى مؤثراً عليهم حفنة من الدقيق بحجة أن مريض الحمى لا يأكل الدقيق.

أما المفارقة الكبرى فتشمل الضحك الكامل أو الضحكة الكبرى التي تتفرق على مساحة كتاب البخلاء وسائر النوادر الأخرى المبثوثة في كتاب الحيوان وتتجلى هذه المفارقة بين التطور الاقتصادي المادي وتدهور القيم العربية الأصيلة وبتعبير آخر هي «مفارقة بين العقل التبادلي» الذي يجنح إلى عقلنة كل شيء، وبين «انعكاسات هذه العقلنة على الصعيد الاجتماعي، وردود فعله نحوها»[19].

وتتمثل المفارقة أيضاً في صورة التناقض بين فخامة الأسلوب وتفاهة الموضوع، وهو غالباً ما يكون خاصاً بالموضوعات والمسائل الجادة وخصوصاً في المناظرات الكلامية التي تبرز فيها الأدلة المتعارضة، أو كما تظهر في المساجلة الخطابية بين المدافع عن الكلب والمدافع عن الديك[20]. كما تتمثل في أشكال التقابل في هذه النصوص. ويمكننا أن نبرز هذه الأشكال في نادرة «محفوظ النقاش» ونادرة «موسى بن جناح» على سبيل المثال؛ ففي النادرة الأولى نجد تقابلاً بين فخامة الأسلوبوبين تفاهة الموضوع وضآلة قيمته، وتقابلاً يتمثل في تجاور محاسن الشيء ومساوئه؛ يقول محفوظ النقاش الذي دعا الجاحظ للعشاء معه: «عندي لبأ لم ير الناس مثله، وتمر ناهيك به من جودة». ثم يقول في مقابل ذلك: «إنه لبأ وغلظه، وهو الليل وركوده». كما نجد تقابلاً يتشكل دلالياً مثل التقابل بين الأكل المؤدي إلى الموت: «فإن شئت فأكلة وموتة»، والامتناع عن الأكل المؤدي إلى السلامة: «فإن شئت فبعض الاحتمال، ونوم على سلامة». أو ذلك التقابل الذي نجده بين صيغ النفي والإثبات: «لم تبالغ/ بالغت» و«لم أجئك به/ جئت به»، أو التقابل بين موقفين أو مشهدين تصويريين؛ ففي المشهد الأول، يستأثر المضيف بالحديث ويسهب فيه ويطيل ويتكلم بالنيابة عن ضيفه الذي لم يترك له الفرصة لإبداء أي حديث أو كلام، وفي المشهد الثاني ينفجر الضيف ضاحكاً بينما انقلب المضيف صامتاً[21].

وفي النادرة الثانية، حيث اعتمد موسى بن جناح في إنشاء موعظته أسلوباً فخماً لجأ فيه إلى مأثور الكلام وآي القرآن والأساليب البلاغية المتمثلة في صيغ الأمر والنهي والتكرار والإطناب، وهو ما يتناقض مع طبيعة الموضوع التي لا تستحق هذا الخطاب الفخم. وهناك أمثلة أخرى من التناقض أو التقابل كاقتران اللقمة بالموت في قوله «فلعله أن يتسرع إلى لقمة حارة فيموت»، وإلى التعارض بين دلالات الألفاظ الأصلية المتواضع عليها والسياق المستخدمة فيه «كما أن عبارة الختام التي فجرت ضحك هذه النادرة: «كيف أجرش جزءاً لا يتجزأ» تضمنت ألفاظاً متداولة في خطاب علماء الكلام. فالتناقض

بين سياقها الأصلي وسياقها الجديد، يمثل إحدى السمات البلاغية التي راهنت عليها نادرة موسى بن جناح في تشكيل طرافتها[22].

ونجد في نوادر الجاحظ صوراً أخرى من التقابل؛ كالتقابل بين الظاهر والباطن (نادرة محفوظ النقاش) أو القول والفعل (نادرة المروزي والعراقي) أو السبب والنتيجة (نادرة الكندي) أو هوية البخيل وسلوكه (الأمير والشاعر) أو المقام والمقال في نادرة الشيخ المروزي والمسرجة[23]. بالإضافة إلى ضرب من التقابل الكلي الذي ينطوي عليه كتاب البخلاء باعتباره يشكل بمحتواه صورة مقابلة لعصر الجاحظ بأفكاره وقيمه التي تمجد المثل العليا؛ إنه التقابل بين الانفتاح على الآخر والتفكير في القضايا المهمة الكبرى التي عاشها الجاحظ، بين سياق البخلاء المتسم بالانغلاق والانكفاء على الذات خوفاً من الآخر. وعلى هذا النحو يعد الجاحظ شريكاً في هذه المفارقة، باعتباره أحد أقطاب المعتزلة وعلماً من أعلام الثقافة والعلم والأدب في العصر العباسي، فيخرج بكتاب طريف مخالف لمشاغل عصره وبعيد عن قضاياه[24].

ومن اللافت للانتباه أن الضحك يتولد من المفارقة بين موضوع تافه مبتذل وبين أسلوب فخم يتضمن الحجج العقلية في خطاب جاد متماسك. وتنتج عن المفارقة مفاجآت وحالات من التشويق. وعلى هذا النحو يصبح الموضوع التافه المبتذل مبحثاً جاداً يتجادل فيه المتكلمون وما يتطلب ذلك من اعتماد على العقل لدعم العقيدة ونصرة الدين.

كما تتجلى المفارقة من خلال شذوذ السلوك وغرابة الموقف كالمناظرة الكلامية بين صاحب الكلب وصاحب الديك، والمفارقة بين المقام والمقال كما هو الشأن في نادرة القاضي والممرور حيث يبدأ الخطاب جاداً ثم ينقلب هزلاً ويعود مرة ثانية لينقلب جداً بعد هزل بتحويل الموضوع إلى مسألة كلامية تتطلب الاستناد إلى الحجج والبراهين العقلية لإفحام الخصم، أو الجمع بين المدنس والمقدس كما في نادرة «الجارية والعاشق المغتلم»، والمفاجأة بسؤال مثير

غير منتظر، وغرابة القول والفعل والتفكير، وتكرار القول والفعل، أو المفارقة بين المصطلح ومعانيه الفلسفية والكلامية ذات الصلة بالعقيدة والتوحيد.

ومن صور التقابل؛ التقابل بين النوايا، والتقابل بين الأقوال، والتقابل بين الأفعال، والتقابل بين الطباع والحركات.

التقابل بين النوايا:

في هذا الشكل يحدث التقابل بين نوايا وأهداف الشخصيات المتحاورة؛ حيث ينشأ عن هذا التقابل موقف هزلي باعث على الضحك. ففي نادرة محفوظ النقاش حدث تقابل بين نية المضيف حرمان ضيفه من وجبة العشاء بينما وقع في نية الضيف الاستيلاء على هذه الوجبة.

التقابل بين الأقوال:

ويقصد بهذا الشكل التقابل الذي يحصل بين أقوال الشخصيتين المتحاورتين في موقف معين كنادرة «زبيدة بن حميد والنديم» التي تنطوي على تقابل بين الأقوال؛ التقابل بين أقوال المضيف زبيدة بن حميد الذي يريد استرجاع هديته الضائعة منه ليلة السكر، وأقوال النديم الذي يحرص على الاحتفاظ بالهدية.

التقابل بين الأفعال:

أما التقابل بين الأفعال فيظهر في نادرة محفوظ النقاش على سبيل المثال حيث يتجلى بين فعلين؛ تباطؤ المضيف في تقديم الطعام، وتسارع الضيف في طلب الأكل للإتيان عليه. ومحور هذا التقابل بين الأفعال هو اللذة؛ فالنقاش يستأثر بادعاء الكرم، والجاحظ يستأثر بلذة الاستماع في انتظار ازدراد الطعام. وعلى هذا النحو يظهر أن الضحك يتولد عن هذا التقابل.

التقابل بين الطباع:

والمقصود بالتقابل بين الطباع ما تتصف به شخصية البخيل من ازدواج وتناقض؛ فزبيدة بن حميد يظهر كرمه حين يمنح صاحبه قميصه ليلة سكره ثم يتراجع عن هديته في اليوم الموالي. أما النديم فيعرف نفسية صاحبه المتقلبة لذلك يلجأ إلى الكذب والمكر للاحتفاظ بالقميص[25]. وفي نادرة «العراقي والمروزي» يظهر العراقي عفوي الطبع متمسكاً بالقيم الأصيلة كالكرم والوفاء بالعهد والإيثار بينما يبدو المروزي متصنع الطبع، ناكراً للجميل، وذلك حين عمد إلى تجاهل العراقي وإنكار معرفته به[26].

التقابل بين الطباع والحركات:

في نادرة «قاضي البصرة والذباب» يتظاهر القاضي الوقور بالاحتمال والصبر على مضايقة الذباب له بعد أن نزل على أنفه، في حين تتضاعف ردود فعل الذباب كلما شعر بالمقاومة؛ فلا يكاد يبتعد عنه إلا قليلاً حتى يعود إليه مرة ثانية لمضايقته وإيلامه. وتظهر صورة هذا التقابل في قوة هجوم الذباب وضعف دفاع القاضي ومقاومته إلى حد الاستسلام والاعتراف بضعفه تجاه إلحاح الذباب في إذايته ومضايقته[27].

ومن صور المفارقة وتحققاتها في نصوص الجاحظ، التناقض.

1 – التناقض:

ويظهر التناقض من خلال سلوك محفوظ النقاش الذي يتسم بالازدواج؛ فهو يدعو الجاحظ إلى العشاء عنده ويلح في دعوته بعد أن فتح شهية صاحبه، ثم لايلبث يحذره من أخطار الأكل وعواقبه معللاً ذلك بكبر سنه والتوقيت غير المناسب لالتهام الطعام لأن الوقت ليل.

ويظهر التنقاض أيضاً في نادرة موسى بن جناح الذي استدعى ضيوفه

ليفطروا عنده في شهر رمضان، وكان الجاحظ من بين المدعوين، فعمد موسى بن جناح إلى تقديم طبق يحتوي على حبات قليلة من الأرز يستطيع المرء أن يعدها لقلتها، وعمد إلى إرغام ضيوفه على الإنصات إلى مواعظه «هذا التناقض خلق موقفاً طريفاً حوَّل فيه البخيل المأدبة إلى موعظة في السلوك الحسن القويم. وبدل أن ينعم الضيوف بالأكل الطيب الوافر، كان عليهم أن ينصتوا إلى موعظة كللها المضيف بتقديم وجبة ناقصة لم تخل من تدخلاته في توجيههم وعد لقمهم»(28).

2 – التضمين التهكمي:

إن مصطلح «التضمين التهكمي» هو صورة من صور الإضحاك التي تندرج في سياق المفارقة، وهو سمة أسلوبية يتضافر مقومان بلاغيان في تكوينها، يتمثل المقوم الأول في «التضمين» والثاني في «التهكم»: «إن للتهكم صيغاً وصوراً متعددة، ولعل الصيغة التي استخدمها الجاحظ في سخريته من خصمه أن تمثل تنويعاً جديداً لهذا الأسلوب، فقد عمد الجاحظ في تشكيل مبدأ التناقض الساخر إلى استعارة الدلالات الثقافية التي يمتلكها المتلقي، في سياق يسهم بنصيب وافر في تعيين طبيعتها التضمينية، ذلك أن الحسم بوجود التضمين في الكلام لا يستند إلى الإشارات الصريحة من قبيل: «يقول الله تعالى» أو «يقول الشاعر»، وما شابهها، كما لا يمكن أن يقتصر على الخلفية المعرفية للمتلقي فقط، بل لابد أن يضطلع السياق بوظيفة تأكيد التضمين»(29).

وجلي أن سمة «التضمين التهكمي» تعد مؤشراً من المؤشرات الأسلوبية المعتمدة في بناء ضحك نوادر البخل، وأن شخصية البخيل التي تجمع بين البخل واليسر تمثل موضوعاً من مضوعات الفكاهة. ولا يقتصر التضمين التهكمي على النوادر فحسب، بل يتعداه إلى نثره الترسلي وينقسم التضمين التهكمي إلى ثلاثة أنواع، هي:

أ – **التضمين التهكمي الصريح**: كتضمين آيات قرآنية أو أبيات شعرية محتفظاً بنصوصها التي صيغت بها في الأصل. والمثال على ذلك قول الجاحظ: «وقلت: ولولا فضيلة العرض على الطول لما وصف الله تعالى عز وجل، الجنة بالعرض دون الطول، حيث يقول: (وجنة عرضها كعرض السماء والأرض)».

ب – **التضمين التهكمي شبه الصريح**: في هذا النوع يتم التداخل بين مكوني التضمين والتهكم دون أن يظهر أحدهما أكثر أهمية من الآخر؛ فهما عنصران متداخلان منسجمان. وهذا التضمين لا يستند إلى الإشارات الصريحة من قبيل «يقول الله تعالى» أو «يقول الشاعر» وإنما يعتمد على السياق الذي يتولى وظيفة تأكيده فنرى مثلاً سخرية أبي نواس من المقدمة الطللية تبرز التناقض بين أسلوب الطلل وموضوع الخمر في شعره، وبذلك يكون التضمين عند أبي نواس هدفاً بينما يصبح عند الجاحظ وسيلة [30].

والمثال على هذا النوع قول الجاحظ: «... وما عليّ أن يراني الناس عريضاً وأكون في حكمهم غليظاً وأنا عند الله تعالى طويل جميل، وفي الحقيقة مقدود رشيق. وقد علموا – حفظك الله – أن لك مع طول الباد راكباً طول الظهر جالساً، ولكن بينهم فيك إذا قمت باختلاف. وعليك لهم إذا اضطجعت مسائل... بل ما يهمك من أقاويلهم... والراسخون في العلم والناطقون بالفهم يعلمون أن استفاضة عرضك قد أدخلت الضيم على ارتفاع سمكك... ولعمري إن العيون لتخطئ، وإن الحواس لتكذب، وما الحكم القاطع إلا للذهن» [31].

ج – **التضمين التهكمي الخفي** [32]: في هذا النوع من التضمين لا نجد ألفاظاً أو مفاهيم أو دلالات صريحة ومع ذلك يشعر المتلقي بوجود تضمين خفي يدركه من خلال تلك اللغة المشبعة بمفاهيم ثقافية ولكن السياق الذي وردت فيه هو الذي يبرز الخفاء والغموض الذي يكتنفه [33]. يقول

الجاحظ: «وقد سمعنا من يذم الطوال كما سمعنا من يزري على القصار، ولم نسمع أحداً ذم مربوعاً ولا أزرى عليه، ولا وقف عنده ولا شك فيه، ومن يذمه إلا من ذم الاعتدال، ومن يزري عليه إلا من أزرى على الاقتصاد، ومن ينصب للصواب الظاهر إلا المعاند... وبعد فأي قد أردأ، وأي نظام أفسد من عرس مجاوز للقدر، أو طول مجاوز للقصد»(34).

وبجانب المفهوم السابق نجد مفهوم السخرية لوصف المفارقة في أسلوب الجاحظ متمثلاً في ثلاث تسميات توضح طبيعة السخرية عند الجاحظ، وهي أولاً الالتباس الذي يتجلى في صورة البخيل الذي يجمع بين القدرة العقلية وبين سيطرة الهوى على العقل مما يجعل بعض القراء حائرين في فهم موقف الجاحظ من هذه الفئة. إن هذا التناقض عند البخيل هو الذي يجعله ضحية ذهوله عن الحجة التي تعد شكلاً آخر من أشكال السخرية الأدبية؛ فالرغبات النفسية للبخيل ترغمه على الذهول عن موضع الحجة على الرغم من سعة معرفتها ودقتها «إن الأمر يتعلق بحجج وحيل وفوائد تتصف بالطرافة واللطف والندرة، منطلقها المفارقة التي يبديها البخيل الذي يرى البعيد الغابر ويعمى عن القريب الظاهر مندفعاً وراء شهواته»(35). هذه المفارقة التي عبر عنها الجاحظ بالغباء الشديد إلى جانبه فطنة عجيبة. وأما الشكل الثالث من أشكال السخرية فهو التوريط؛ وهو تلك الاستراتيجية التي لجأ إليها الجاحظ في مد المسخور منه بكل الوسائل الحجاجية التي تقوده إلى أن يكشف نفسه بنفسه «إن الجاحظ يدفع البخيل إلى الوعي بالمفارقة التي يعيشها. الوعي بأن إنفاق العمر في جمع المال مخافة الفقر هو الفقر بعينه»(36).

بعد أن تمت مساءلة نصوص الجاحظ من منظور الصور والوجوه المولدة للضحك، يلزم أن تتم مساءلتها أيضاً من منظور المقاصد التي تنطوي عليها. وهنا سنواجه مستويات متعددة لوظائف الضحك ومقاصده يمكننا تقسيمها ثلاثة أقسام:

مقاصد الهزل:

بعد أن وقفنا على أشكال المفارقة والتقابل، عمدنا إلى البحث عن مقاصد الهزل ووظائفه، فتبين لنا من خلال استقصاء المراجع التي وقفنا عليها أن هزل الجاحظ لم يكن اعتباطياً بل قصد به المتعة النفسية والروحية، وقصد به مناقشة الأفكار السائدة في عصره الذي كان حافلاً بالصراعات الفكرية والمذهبية. ولما كان الجاحظ ينتمي إلى فرقة المعتزلة التي كانت ترجح العقل على النقل، فإنه تصدى إلى نقد كل تفكير لا يمت إلى العقل بصلة؛ فدافع عن نمط التفكير العقلاني وانتقد خصومه نقداً لاذعاً. كما قصد بهزله إبراز عدد من الظواهر الاجتماعية فتصدى لها بالتحليل والنقد. واعتباراً مما سبق يمكننا تقسيم وظائف الهزل إلى ثلاث وظائف: الوظيفة الأدبية، والوظيفة الفكرية، والوظيفة الاجتماعية.

أ - الهزل والوظيفة الأدبية:

يمكن توضيح هذه الوظيفة اعتماداً على الجاحظ نفسه عندما أشار في مقدمة كتاب البخلاء إلى أهمية الضحك بالنسبة إلى الإنسان حيث بيّن أنه يضفي عليه البهجة والسرور، وأن الضحك مرتبط بالحياة، والبكاء مرتبط بالموت، كما يشير الجاحظ إلى أن الضحك طبع متأصل في الإنسان لا ينفصل عنه منذ حداثة سنه إلى آخر عمره. يقول الجاحظ: «... وقد قال جل ذكره: «وأنه هو أضحك وأبكى وأنه هو أمات وأحيا» فوضع الضحك بحذاء الحياة ووضع البكاء بحذاء الموت، وإنه لا يضيف الله إلى نفسه القبيح ولا يمن على خلقه بالنقص. وكيف لا يكون موقعه من سرور النفس عظيماً ومن مصلحة الطباع كبيراً، وهو شيء في أصل الطباع وفي أساس التركيب؛ لأن الضحك أول خير يظهر من الصبي، وبه تطيب نفسه وعليه ينبت شحمه ويكثر دمه الذي هو علة سروره ومادة قوته»[37]. وأضاف أن العرب كانوا يسمون أبناءهم بأسماء مأخوذة من

«الضحك» لتفاؤلهم بمثل هذه التسميات وتعلقهم بها: كضحّاك وبسّام وطلق وطليق. كما أشار إلى أن النبي صلى الله عليه وسلم كان يضحك ويمزح، كما كان الصالحون يمزحون، وإذا مدح العرب قالوا: هو ضحوك السن، وبسّام العشيّات، وهشٌ إلى الضيف، وذو أريحية واهتزاز[38]. فالضحك ليس مجرد وظيفة شكلية أو متعة فارغة، بل هو قيمة نفسية وذهنية ووجدانية.

ومن بين القراء الذين وقفوا على هذه الوظيفة الأدبية حافظ الرقيق الذي رأى أن أدب الجاحظ يهدف إلى الإمتاع وتحقيق اللذة وإشراك المتلقي في لحظات النشاط والبهجة والسرور والفكاهة؛ فالجاحظ محدث ممتع وراوٍ مؤنس يتفكه لإرضاء سامعيه وقرائه[39].

إن كتاب البخلاء صورة للأدب الخالص وأنه يبرز احتجاجات البخلاء وحيلهم ونوادرهم ثم يوضح الغرض من هذا الكتاب فيوزعه إلى ثلاثة أغراض؛ منها الغرض الأدبي الذي يتجلى في الحجة الطريفة والحيلة اللطيفة والنادرة العجيبة «الجاحظ يعتبر البخلاء قوما مبدعين لأنهم ابتكروا لهم مذهباً في الحياة واخترعوا لهم مفاهيمهم الخاصة ورؤيتهم إلى الحياة. والغاية من هذا الإبداع هي «الضحك» و«اللهو». فلقارئ الكتاب لذة الضحك والسرور المقترنة باللذة المعرفية واللذة الطبيعية[40] التي تعد حاجة نفسية وجسدية للإنسان لأنه يحقق له التوازن الجسدي والروحي والانسجام والكمال في حياته.

والضحك عند الجاحظ نستمده من الأسلوب والصياغة الفنية كإيراده العبارة البديعة بجانب القول الملحون، أو جمعه بين اللفظ الفصيح الجزل واللفظ المتهتك السخيف، واهتمامه بالأمر العظيم مثل اهتمامه بالأمر الحقير، وجمعه بين مختلف الأجناس الأدبية. لقد أسس الجاحظ نهجاً في الكتابة الأدبية يقوم على المزاوجة بين الجد والهزل: «فالهزل ليس مجرد زينة وبلاغة تعين على إدراك الجد بالترويح عن النفس، وإنما في المزاوجة في بينهما تأسيس للأدب؛

فالجد والهزل هما السندان القويان لبناء الأدب وإنتاج نصوص تحقق من المنفعة بقدر ما تحقق من الإمتاع»[41].

أما في كتاب «التربيع والتدوير» فيشير إلى «أن الكلام قد يكون في لفظ الجد وهو مزاح»[42]، وأنه مرة يكون حسناً ومرة قبيحاً؛ ففيه ما يحمد وفيه ما يذم؛ فالمزاح ذو صلة وطيدة جداً بالجد ولا يكاد ينفصل عنه. ويتساءل الجاحظ أيهما أحسن وأفضل؟ الجد أم الهزل؟ وفي هذا الأمر يقول: «وقد ذهب الناس في المزاح مذاهب متضادة، وسلكوا منه في طرق مختلفة، فزعم بعضهم أن جميع المزاح خير من جميع الجد، وزعم آخرون أن الخير والشر عليهما مقسومان، وأن الحمد والذم بينهما نصفان»[43]. ثم عرض رأيه في المزاح مقارنة بالجد مستشهداً ببعض الأمثلة من مزاح الرسول صلى الله عليه وسلم والأئمة والصحابة كما استدل بمزاح الحجّاج: «وكان الحجّاج مع عتوه وطغيانه، وتمرده وشدة سلطانه، يمازح أزواجه ويرقص صبيانه. وقال له قائل: أيمازح الأمير أهله؟ قال: والله إن تروني إلا شيطاناً؟ والله لربما رأيتني وإني لأقبل رجل إحداهن!»[44].

واستناداً إلى قول الجاحظ يتبين لنا أن الإضحاك وسيلة لتحقيق المتعة؛ المتعة الشخصية التي يجود بها الكاتب على نفسه، والمتعة التي يحصل عليها القارئ أو السامع. فالضحك «سلوك إنساني أصيل جوهري، يتجاوز التاريخ، ويتخطى حدود الطبقات والفئات الاجتماعية، فهو قيمة لازمنية لأن الإنسان في فجر التاريخ قد ضحك لا محالة، والإنسان المعاصر يضحك بل مازال مصراً على الضحك؛ فهو قيمة متعالية على الاجتماعي لأن كل الناس يضحكون بغنيهم وفقيرهم وحاكمهم ومحكومهم»[45].

هذه اللمحات التي تسعى لإبراز الوظيفة الأدبية وأهمية الضحك بالنسبة إلى الإنسان، وفي مقدمتهم الجاحظ؛ وهكذا يظهر أن الهزل يهدف إلى تحقيق المتعة النفسية والروحية، والسمو بالذوق السليم إلى آفاق جمالية رفيعة. بعد

أن وقفنا على هذه الوظيفة، سنعمل على تبيين وظيفة أخرى هي وظيفة الهزل الفكرية التي كانت تجلياً لعلاقة العرب بالأمم الأخرى كالفرس، وكانت نتاجاً للصراع الفكري والعقدي في عصر الجاحظ بين الفرق الكلامية المتعددة.

ب – الهزل والوظيفة الفكرية:

سنقف هنا على مجموعة من القراءات التي نظرت إلى الضحك أو الهزل في أدب الجاحظ في ضوء دلالاته الفكرية: «شاء أن يظهر، بشكل تهكمي بارع، حقارة البخلاء ليعظم سخاء العرب مقارنة النقيضين»(46). أي الدفاع عن العرب ضد هجوم الأعاجم الذين روجوا للنزعة الشعوبية في العصر العباسي. ونظرة الجاحظ إلى علماء الكلام كانت نظرة إكبار وإعجاب، ومع ذلك كان يسخر منهم عن طريق اختلاق تلك المناظرات من مثل مناظرة «الديك والكلب»: «كان مثلاً يأبى أن يضيع هؤلاء وقتهم الثمين في مناقشات عقيمة كالمناظرة الحادة التي دارت بين رأسين من رؤوس المتكلمين: النظام ومعبد حول مزايا الديك والكلب. فحمل على الرجلين معاً آخذاً عليهما المهاترات التي صرفتهما عن موجباتهما في الدفاع عن الإسلام وتنوير أذهان الشعب. وبعد أن أفرغ جعبته في نقدهما أعلن أنه إذا كانا ينظران إلى هذه المناظرة كضرب من التسلية، فالتسلية إن جازت لأحداث فهي لا تجوز للناضجين من الناس»(47).

صور الجاحظ أهم وجوه الحياة الاجتماعية في عصره كسيطرة الخرافات والأساطير الشعبية واختلاط الشعوب وازدهار الحركة الأدبية، ونقد السخافات المنسوبة إلى الأحاديث النبوية، وتحرير الإسلام من عبء الأساطير والخرافات التي يلحقها السذج من الناس بكل دين(48).

كما اتسم عصر الجاحظ بالصراع بين العقل والنقل، بين البرهان والعرفان، بين فرقة المعتزلة وخصومها، وأهمها فرقة الشيعة؛ فلجوء الجاحظ إلى الكتابة الهازلة يهدف إلى التقليل من شأن الخصم وتصغيره وتحقيره ومحاربته

والرغبة في التغلب عليه بإخراجه في صورة عابثة محرفة. إن الهزل يصبح وسيلة تسلط وقهر وأداة ناجعة مجدية قادرة على دس السم في العسل[49].

ويخترق الجاحظ المحظور وينتهك المقدس، أو يجمع بين المدنس والمقدس؛ فبالهزل والإضحاك ينتقد ما خرج عن المألوف من سلوك غير سوي وتفكير غير سليم في المجتمع الذي عاصره، ويخوض في المحرم والمحظور. والهزل عنده وسيلة من وسائل التهكم والسخرية من خصومه بطريقة خفية لا تخلو من قسوة وقهرهم ونسف آرائهم بإخراجهم في صور عابثة متهكمة. «وبالهزل اقتدر على التنفيس عن المكبوت والتخلص من إكراهات الثقافة الجادة وتمرير اقتناعاته الفكرية والكلامية. كان يفعل ذلك والقراء يضحكون»[50].

وكان الجاحظ يسخر من الشعوبية، ومن روح البداوة السائدة في المجتمع، كما أنه كان يسخر من السياسة؛ لقد سخر الجاحظ المعتزلي المؤمن بالعقل وحسن البيان من الفقهاء والكتّاب والمتفلسفة والشعراء الذين انحرفوا عن النمط السليم في عصره. وبصفة عامة: «يمكن القول بأن سخرية الجاحظ ثورة على التحجر وضيق الأفق والنظر إلى الكون من ثقب»[51]. وهذا يدل على الطابع الحجاجي لكلام الجاحظ ويشير إلى أنه كان ضد التزمت والتكلف والتظاهر بالوقار «لقد حاول الجاحظ في إطار فلسفة وسطية التنبيه إلى تشعب الحقيقة وإمكانية النظر من زوايا مختلفة رداً على اتجاهات كانت متصادمة يدعي كل طرف منها احتكار الحقيقة. كانت هذه المسألة سياسية في أساسها ثم أخذت أبعاداً فكرية. ومارسها الجاحظ كرياضة فكرية وفنية هادفة من خلال مصادمة القيم والأفكار في صور عدة»[52].

الهزل والوظيفة الاجتماعية:

ومن اللافت للنظر أن كتابات الجاحظ الهزلية كانت تهدف – إضافة إلى تحقيق المتعة النفسية والروحية – إلى تحقيق غاية أخرى تتمثل في تصوير

المجتمع تصويراً دقيقاً بصورة هزلية؛ فالجاحظ عمد إلى الهزل والضحك والمزاح ليصور مجتمعه في نشاطاته المدنسة تصويراً هزلياً ساخراً. كما دافع عن نظام قيمي وثائقي موروث عن العنصر العربي يتشكل من قيم البذل والعطاء والكرم، والقيم المستوحاة من الشعر، والحث على الضحك باعتباره إحدى القيم التي يجب أن يتمسك بها الناس في المجتمع باعتباره قيمة إنسانية واجتماعية؛ فالجاحظ يتمسك بقيمة الضحك ويدافع عنها ويريد إحياءها بعد أن لاحظ أن البخلاء قد وطدوا عزمهم على تهميشها وقبرها وأنهم يحرّمون الضحك على أنفسهم «أكسب الضحك طابعاً اجتماعياً وقومياً وهو الذي لا يعترف في الأصل بحدود المجتمعات والقوميات فأصبح الضحك موقفاً اجتماعياً تاريخياً، وصار الهزل عين الجد والهزل بعد أن خلنا الجد والهزل نقيضين لا يلتقيان»[53].

والجاحظ يشهر سلاح الضحك ضد هؤلاء البخلاء الذين تنكروا لفضائل الضحك ولجأوا إلى العبس والتجهم وتقطيب الجبين. ومن هذا المنطلق كانت للضحك وظيفة في الصراع الاجتماعي حيث تحول إلى أداة من الأدوات الإيديولوجية التي وظفها الجاحظ للسخرية من البخلاء والتشهير بهم وفضحهم وتأكيد تلك المعايير الأخلاقية والثقافية والقيم السائدة النبيلة الموروثة عن العرب بهدف ترسيخها وإثباتها «لقد أعلن الجاحظ ضاحكاً ومضحكاً عن التفوق التاريخي والأزلي لقيم الثقافة الأصيلة على ثقافة القيم التبادلية وانتصار ثقافة الأدب على ثقافة الذهب»[54].

وللضحك وظيفة إصلاحية تقويمية تهدف إلى إصلاح انحراف البخيل عن الذوق العام، ودفعه لكي ينتبه لعيبه ومعالجة سلوكه وطبعه المنحرف عن المعايير السائدة في مجتمعه، ومن ثم يتبين أن «الوظيفة الاجتماعية للضحك تكمن في محاولة إرجاع البخيل إلى اجتماعيته التي فقدها نتيجة لإخلاله بالذوق العام»[55].

إن نظرة الجاحظ إلى مجتمعه كانت نظرة ثائر على وضعه الإنساني باعتباره ينتمي إلى الطبقة الشعبية الكادحة، ونظرة مفكر وأديب ينتمي إلى فرقة المعتزلة التي رجحت العقل على النقل، ونظرة ناقد حاذق ذي فراسة نافذة وذوق سليم، فلجأ إلى السخرية بمعاصريه مبرزاً مثالبهم وعيوبهم لأجل إثارة الضحك. كما أن ظروف حياة الجاحظ أتاحت له أن يتصل بمعظم طبقات المجتمع على اختلاف أصنافها ومشاربها وتنوع مراتبها الاجتماعية، فيدرسها دراسة عميقة مستوفية، ويعايشها عن قرب. ومن هذه الطبقات: الخليفة والبلاط، والمشعوذون، والأطباء، والمنجمون، والمفسرون، والمعلمون، والكتّاب، والتجار، والمترجمون، والبحريون، والمتصوفون والزهاد، والمتكلمون، والعامة الجاهلة[56].

كان موقف الجاحظ من البخلاء موقفاً نقدياً يتسم باحتقارهم والتشنيع بهم وفضحهم لأن البخل بدعة اجتماعية وأخلاقية تصدى لها بالتهكم ومزج الجد بالهزل والهزل بالجد في سخرية لاذعة وفكاهة مستملحة. وكانت الغاية من الفكاهة العبث بالبخلاء وإيلامهم نفسياً وأخلاقياً حتى يبتعدوا عن البخل ويعودوا إلى الصواب.

إن للهزل أبعاداً اجتماعية وأخلاقية صورت تعارض القيم وتصادمها بسبب ضعف بعض القيم البدوية، وظهور قيم جديدة تخلت عن الروح الجماعية، ودعت إلى قيم جديدة بعيدة عن روح التضامن والإيثار، ونزعت إلى الأنانية وتقديس القيم الفردية والذاتية.

إن لجوء الجاحظ إلى الهزل أسهم في «تصوير الصراع بين المجتمع الصغير «البخلاء» والمجتمع الكبير «الشعب»»، وما يجري بينهم من نقض ونقد واتهام بالفساد والضلالة والخروج عن منطق العقل والدفاع عن نظام القيم الثقافية الموروثة بطريقة فنية غير مباشرة»[57].

توجد علاقة وطيدة بين فكاهة الجاحظ وبين حبه للحياة وتذوقه لها

بالمعنى الذي رسخ في ذهنه؛ فالحياة في نظره مزج بين الجد والهزل «جدّ جداً لم يبلغه غير أفراد في الآباد، وهزل هزلاً قوي به على معاودة الجد، فروّح عن نفسه وعمن حف به وعاشره وقرأ كتبه. أدرك أن مرارة الدنيا لا تحلو بعض الحلاوة بغير الدعابة والإحماض، ووقف على أسرار نفس الإنسان فحاول أن يلطف من شرة الدنيا وشقائها. تعمد، وهو العليم بأن الضحك والإضحاك خلقا مع البشر كالبكاء والإبكاء، أن يهذب الناس في هذه الناحية. والمرء يتعلم بالضحك أكثر ما يتعلم بالعبوس. وهو لا يريد أن يكون جامداً ولا سائلاً بل في حالة بين بين»(58).

لقد سخر الجاحظ من المدعين والمبالغين؛ على هذا النحو سخر من أحمد بن عبدالوهاب الذي كان قصيراً عريضاً ويدعي أنه طويل رشيق، وسخر من عبدالله بن سوّار الذي بالغ في الوقار والرصانة، ومن علي الأسواري الذي أفرط في الشره، وسخر من البخلاء الذين نقضوا الاعتدال وعاندوا الحق وخالفوا الأمم(59). كما تصدى لنقد المظاهر الكاذبة والتكلف وإسكات الأدعياء والمنتحلين لشخصية تخفي حقيقتهم كما هو الحال عند البخلاء الذين يعدون العدة للإيحاء بكرمهم. وإذا كان البخلاء يتظاهرون بالكرم ليوهموا الناس أنهم قوم أسخياء، وبعد أن يظهروا بمظهرهم الحقيقي، يدركون عند ذلك أن نقائصهم وعيوبهم قد اكتشفت، فيجتهدون في تصحيح تلك الصور البشعة الكريهة التي تنعكس لهم فيقعون في أحبولتها(60).

وإذا كان الجاحظ قد انتقد الأشحاء والبخلاء، فإنه في الوقت نفسه يسلط نقده اللاذع على الكرماء والأسخياء حيث انتقد التبذير، وانتقد السلوك والأعمال التي تؤدي إلى إتلاف المال كالعطاءات الخارقة والميسر ومجالس الشراب، وانتقد نموذج الشعر الجاهلي الذي روّج لثقافة المبالغة في الكرم وتبذير الأموال. هذا النموذج الجاهلي هو بالضبط ما يناضل البخلاء ضده ويسعون إلى تقويضه. كما روى لنا الجاحظ عدة حكايات يهاجم فيها البخلاء،

ويهجو سلوكهم كالسخرية من ظاهرة الأكل المنفرد التي تعكس بعداً اجتماعياً يتجلّى في ترسيخ النزعة الفردية في مقابل النزعة الاجتماعية التي ترسخ قيم الإيثار والتعاون والتعاضد. وعلى الجملة، فإن حكايات الجاحظ تهدف إلى إثارة الضحك وتلقين السخاء بصفة ضمنية[61].

لقد اتخذ الجاحظ من السخرية والفكاهة سبيلاً إلى نقد عيوب مجتمعه إما بالسخرية المباشرة، وإما بالسخرية الخفية التي يكون ظاهرها جد وباطنها هزل. ويضيف أنه لجأ عن طريق الهزل والسخرية إلى نقد فئة من الأغنياء البخلاء والتشهير بهم ونقد الملازمات الاجتماعية المقترنة بالبخل. إنه يرثي حالهم وأوضاعهم، وفي الوقت نفسه يتوجه بالنقد إلى الأغنياء الموسرين المقترين على أنفسهم؛ فهؤلاء يحاولون بواسطة الحجج المضللة المموهة قلب مفاهيم الأمور لستر عيوبهم وجعلها مادة للتفاخر[62].

وهكذا رسم الجاحظ ملامح تلك الشخصيات صوراً ساخرة يتوخى من خلالها نقد مجتمعه، ونقد الأوضاع التي ولدت فيه أمثال تلك الشخصيات[63] من خلال التشهير بها كسهل بن هارون والكندي وزبيدة بن حميد، وبالفئة الاجتماعية التي ينتمون إليها[64].

الهوامش

(1) هنري برجسون، الضحك، بحث في دلالة المضحك، تعريب سامي الدروبي وعبدالله عبدالدائم، دار الكاتب المصري، القاهرة، 1948.

(2) الجاحظ، البخلاء، تحقيق طه الحاجري، دار المعارف بمصر، 1958، ص 198.

(3) ضياء الصديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، مجلة عالم الفكر، المجلد 20، العدد: 4، السنة: 1990، ص 170.

(4) الجاحظ، البخلاء، مرجع مذكور، ص 79.

(5) نفسه، ص 148.

(6) ضياء الصديقي، فنية القصة في كتاب البخلاء للجاحظ، ص 178

(7) فاروق سعد، مع البخلاء، عرض دراسي لكتاب الجاحظ، بيروت 1971، ص 79.

(8) إبراهيم بن صالح وهند بن صالح الشويخ، النادرة في بخلاء الجاحظ، دار محمد علي، تونس، ط 1، 2004، ص 130.

(9) البخلاء، ص 58.

(10) نفسه، ص 153.

(11) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ، ط 1، 2004، دار صامد، تونس، ص 94-95.

(12) البخلاء، ص 79-80.

(13) نفسه، ص 22.

(14) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، دراسة في بخلاء الجاحظ، ص 104.

(15) نفسه، ص 88.

(16) نفسه، ص 88-89.

(17) نفسه، ص 89-90.

(18) نفسه، ص 91.

(19) محمد الجويلي، نحو دراسة في سوسيولوجية البخل، الصراع الاجتماعي في عصر الجاحظ من خلال «كتاب البخلاء»، الدار العربية للكتاب، تونس، 1990، ص 205.

(20) عبدالفتاح كيليطو، لسان آدم، ترجمة عبدالرحمن الشرقاوي، دار توبقال، ط 1، 1995، ص 109.

(21) محمد مشبال، بلاغة النادرة، إفريقيا الشرق، 2006، ص 70-71-72-73.

(22) نفسه، ص 85-86-87.

(23) حافظ الرقيق، أدبية النادرة في بخلاء الجاحظ، ص 106.

(24) نفسه، ص 87.

(25) محمود المصفار، بخلاء الجاحظ بين تعدد الخطاب وخطاب التعدد، مقاربة سردية في الهزل، كلية الآداب بصفاقس، ص 92.

(26) نفسه، ص 127-128.

(27) نفسه، ص 83-84.

(28) - بلاغة النادرة، ص 82-83-84.

(29) نفسه، ص 56.

(30) محمد مشبال، سمة التضمين التهكمي في رسالة التربيع والتدوير، مجلة فصول، المجلد 13، العدد 3، ص 68.

(31) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 58-59-60.

(32) محمد مشبال، سمة التضمين التهكمي في رسالة التربيع والتدوير، ص 69.

(33) نفسه، ص 69.

(34) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، رسائل الجاحظ 57-60.

(35) محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، إفريقيا الشرق، 2005، ص 126.

(36) نفسه، ص 130.

(37) البخلاء (المقدمة)، ص 6.

(38) نفسه، ص 6.

(39) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، ص 111-112.

(40) نفسه، ص 126.

(41) عبدالله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، الطبعة الأولى، صفاقس، تونس، ص 152-153.

(42) رسائل الجاحظ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، المجلد الثاني، الجزء الثالث، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991م، ص 80.

(43) نفسه، ص 93.

(44) نفسه، ص 97.

(45) محمد الجويلي، نحو دراسة في سوسيولوجيا البخل، الصراع الاجتماعي في عصر الجاحظ من خلال «كتاب البخلاء»، ص 201-202.

(46) جميل جبر، الجاحظ ومجتمع عصره، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1958، ص 17.

(47) نفسه، ص 58-59.

(48) نفسه، ص 61.

(49) عبدالله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، ص 144.

(50) نفسه، ص 159.

(51) محمد العمري، البلاغة العربية بين التخييل والتداول، مرجع مذكور، ص 135.

(52) نفسه، ص 137-138.

(53) محمد الجويلي، نحو دراسة في سوسيولوجية البخل، ص 202-203.

(54) نفسه، ص 214.

(55) نفسه، ص 209.

(56) جميل جبر، الجاحظ ومجتمع عصره، مرجع مذكور، ص 59- 58- 57 - 56 - 55- 53- 52 - 51 - 50 - 49 - 48 - 47 - 46 - 45.

(57) حافظ الرقيق، أدبية النادرة، ص 122.

(58) محمد كرد علي، أمراء البيان، الجزء الثاني، الطبعة الثانية، القاهرة، 1948، ص 456.

(59) بلاغة النادرة، ص 61.

(60) عبدالفتاح كيليطو، لسان آدم، ص 104-105.

(61) عبدالفتاح كيليطو، الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، ط 1، 2007م، ص 26-27.

(62) حسين مروة، تراثنا... كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 1986، ص 164-165.



(63) نفسه، ص 167.

(64) نفسه، ص 169.

* * *

تجليات السلام في معلقة زهير بن أبي سُلمى

جاسم محمد صالح الدليمي(*)



هدف البحث:

السلام شاغل إنساني مهم في وعي زهير بن أبي سلمى أدرك قيمته الفاعلة في إقامة حياة آمنة مستقرة نقيضاً لواقع الحرب التي تغتال حياة الناس وتنشر الخراب في الأنحاء، فمضى زهير بواسطة إبداعه الشعري إلى بث معاني السلام وظلاله الجميلة بين الناس، ليمنع اتساع دائرة الحرب ويوقف امتدادها إلى الأجيال القادمة.

يحاول البحث رصد تجليات السلام في المعلقة ويكشف عن رؤية زهير الشعرية التي أخضعت اللغة إلى صياغات تعبر عن السلام.

واختار البحث المعلقة لاعتقاده بأنها النموذج الشعري الأمثل من بين قصائد زهير الذي عبر عن قضية السلام بوضوح وإشراق، والمعلقة بوصفها

(*) كلية الآداب - تعز - اليمن.

إنجازاً شعرياً يستطبن رؤية الشاعر للسلام يحاول البحث قراءة تشكيلها الجمالي لأجل الكشف عن تجليات السلام متخذاً من آليات المنهج الفني وسيلة إلى بلوغ هدفه.

المقدمــة:

زهير بن أبي سلمى شاعر جاهلي كبير عُرف بشاعر السلام والحكمة حيث ألزم نفسه وشعره بالتعبير عن معاني السلام وقيم الحكمة في الحياة.

كان السلام فكرة وواقعاً هدفاً سامياً يسعى زهير إلى تثبيت أركانه بين الناس منطلقاً إلى ذلك من وعيه العميق بالسلام وأثره الفاعل في استنهاض حياة هادئة مطمئنة تحفظ على الناس أرواحهم ووجودهم الإنساني.

لم يكن السلام عند زهير معنى في المدح يقيمه في ذات الممدوح كسباً للمال أو طمعاً في جاه، إنما كان غاية إنسانية نبيلة يمضي إليها بوعي وقناعة وثبات.

السلام معنى في الحياة يتجاوز به الشاعر مضامين المدح المحدودة أو الضيقة كي ينفتح على أبعاد إنسانية ترتقي بالشاعر وشعره إلى فعل حضاري يمارسه لحظة اقتتال دموي بين قوى تغتال الحياة ومباهج الجمال فيها.

السلام رؤية حضارية وفكرة جمالية راقية قائمة في وعي زهير توجه إبداعه الشعري بحساسية عالية ضد فكرة الحرب وقبحها المدمر لجمال الحياة.

من هنا لنا أن نعالج تجليات السلام في معلقة زهير من خلال لوحاتها الشعرية المعبرة عن السلام ضمن المحاور الآتية:

بذور فكرة السلام في لوحة الطلل (زوال الزوال):

يحاول زهير زرع بذور فكرة السلام بتركيز عالٍ في لوحة الطلل

ويتجلى ذلك في مفردات أساسية في هذه اللوحة تشع دلالاتها نحو السلام من خلال الصياغة الشعرية لها، لتكون هذه المفردات بؤراً نصية شعرية ترسل إشارات معلنة أو خفية نحو السلام، ذلك أن (الطللية... هي في الحقيقة عرض يعتور جوهراً معيناً أو هي ظاهر يخفي وراءه ماهية معينة)(1).

يقول زهير(2):

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم	**بحومانة الدراج فالمتثلم**
ديار لها بالرقمتين كأنها	**مراجع وشم في نواشر معصم**
بها العين والأرام يمشين خلفه	**وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم**
وقفت بها من بعد عشرين حجة	**فلأيا عرفت الدار بعد توهم**
أثافيّ سعفاً في معرّس مرجل	**ونؤيا كحوض الجد لم يتثلم**
فلما عرفت الدار قلت لربعها	**ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم**

يستوعب البيت الأول من اللوحة التعبير عن الطلل ومعانيه، ويستنفد ذلك بوساطة استجابة صيغة الاستفهام الإعلان عن أثر صدمة الزوال في وعي الشاعر، حيث الاستفهام هنا مفرغ من السؤال، أو هو لا يبعث على التساؤل بقدر ما يخبر عن معنى الزوال والرحيل، فضلاً عن أن (التساؤل علامة التحول)(3) في الوعي الشعري من سكونية اللحظة الطللية إلى حركية الفكر الإنساني الراصد لمعاني الزوال، وهو بداية التململ الأولي نحو التحول إلى وعي أكثر حركة وانفتاحاً على الحياة، خلاصاً من تطويق دمنة الطلل القابضة على حركة الأشياء في الواقع.

يمضي زهير إلى تهديم أو مقاومة فكرة الزوال المنبعثة من الطلل. من خلال وضع ركائز فنية لغوية لها محمولاتها الدلالية المتصلة أو المعبر عن فكرة السلام ومعانيه، ويتجلى ذلك في مفردات (ديار، مراجع وشم، نواشر معصم، العين والآرام، يمشين خلفه، أطلاؤها، ينهضن، مجثم، انعم صباحاً واسلم).

لكي يتحرر الشاعر من مضايقات الطلل المكان المعبر عن الزوال، يناهض المكان بالمكان، بمعنى يواجه مكان الزوال الدمنة، بمكان البقاء والاستمرار حيث تستجيب مفردة (ديار) التعبير عن هذا المعنى وتستوعب الوعي الشعري المواجه للدمنة مكان الزوال، ذلك أن الدمنة هي معاينة واقعية لموضع طللي زال عنه الإنسان أو رحل – ممثلاً بالمرآة أم أوفى – ولكن لا يهيمن الموضع الطللي على وعي الشاعر ويرده إلى ذاته ليصيبها بقهر المكان وما يتداعى عنه من معاني الزوال، يتصدى له بمكان آخر هو الديار من خلال رؤية شعرية لها.

الديار ليس بوصفها موضعاً جغرافياً يمتد بين الرقمتين) مكانين متباعدين إنما بوصف الديار وعياً شعرياً يناهض به زهير دمنة الطلل الحاملة لمعاني الزوال فضلاً عن أنه (يقتصد كثيراً في حشد رموز فناء الطلل بل ليحيل تلك الرموز نفسها رموز حياة[4] حيث راح زهير بوهج الرؤيا الشعرية يصنع دياراً دائمة التجديد والعمار من خلال صيغة التشبيه المنعقدة بين الديار وبين (مراجع وشم) الوشم المجدد.

الديار مبتكر فني شعري صنعه وعي زهير بفاعلية الديار أو قيمتها التعبيرية عن معاني البقاء والاستمرار تخلصاً من مضايقات الدمنة وتهديماً لمعاني الزوال.

وفرت صيغة التشبيه مجالاً واسعاً للشاعر لدعم فكرة البقاء والاستمرار ونهضت بالديار معطىً شعرياً يبث هذه الفكرة ويتمسك بها، وليعلن البقاء ضد الزوال.

فكرة البقاء تمكن الشاعر من غرس معاني السلام في لوحة الطلل من خلال ديمومة الوجود الإنساي بواسطة الوشم المتجدد. والنشاط الحيواني من خلال (يمشين خلفه) المتابعة المستمرة في المسير، فضلاً عن نهوض الجيل القادم (ينهضن) الذي يمد هذه الحيوانات بقوة التصدي للمجثم (من كل مجثم) المعيق لحركتها نحو الحياة الجديدة.

يعيد زهير صياغة هيئة الدار من خلال الوشم حيث يمنحها معنىً جمالياً بواسطة التشبيه وينهض بديار الرؤية الشعرية إلى مستوى جمالي تعبيري يناهض قبح دمنة الطلل المعلنة للزوال.

يؤدي الوشم دوراً فاعلاً في منح (ديار) هذه المعاني أو المعطيات بما يحمله من دلالات نحو الحياة وعناصر الجمال فيها فهو متجدد (مراجع وشم) بمعنى هو مستمر ودائم التواصل مع الحياة لتكون (ديار) دائمة ومتصلة بالحياة من خلاله (إن لفظة مراجع تعبير واضح عن الرغبة في التجديد وإعادة الحضور)(5) للحياة في الديار.

والوشم ذو فاعلية وجدانية وروحية في وعي الإنسان الجاهلي، يتجاوز موضعه الجسدي ذا القيمة التزيينية إلى وظيفة روحية تدعم كيان الإنسان المتوشم وتمده بطاقة روحية تعينه على التصدي لأخطار المواجهات القتالية مع الآخر.

وتحقق فاعلية الوشم الروحية أثرها في ذات الإنسان على مستوى ممارسة الحياة، حيث لا يتسور الوشم في الجسد ليكون معلم جمال أو زينة بقدر ما يكون عنصر اطمئنان وراحة وجدانية لنفس المتوشم وهو في جنبات الطبيعة أو في مواجهة الآخر.

يفيد الشاعر من وعي وظيفة الوشم الروحية والوجدانية في إنعاش ديار الرؤية الشعرية بمعنى بعث الروح في هذه الديار لاستعادة الحياة فيها ونهوضها باتجاه إقامة ديار فاعلة متحركة وليست سكونية. ديار تعبر عن الحياة وتقهر معنى الموت في الدمنة الطلل. وربما يكون الوشم في جانب من دلالته الروحية (تعويذة ضد الطلل)(6). تشكل ديار الرؤية الشعرية في وعي زهير بؤرة انقلاب في الوعي الطللي نحو الدمنة الزوال.

إن المعاينة الشعرية ل (ديار) وفق سياق الصورة الشعرية تجاوزت الديار

بوصفها موضعاً جغرافياً ساكناً إلى ملاحظة دقيقة فاحصة لهيئتها المتشككة ذات الصلات التكوينية بالوشم والمعصم المتصلين بمعاني الجمال والسلام تعبيراً عن الحياة.

ديار موضع شعري يستوعب ملامح فكرة السلام بمعاينة شعرية لاحظت بدقة قوام هذه الديار بوعي منحاز إلى الحياة وعناصر السلام فيها. وهي منبثق شعري لتمكين فكرة السلام من الانتشار على مساحة ما من لوحة الطلل، بل هي تجعل السلام يزاحم به الشاعر دمنة الطلل ليأخذ موضعه من النص يتنامى أو يتسع لنفي آثار معاني الزوال الطللي ويحاصر معاني الخراب المتصلة بالحرب من حيث هي إنهاء للحياة وزوال عناصرها الجميلة.

إن حضور الوشم في لوحة الطلل هو هدف مقصود ومخطط له بوعي شعري يدرك تماماً قيمة الوشم الإيحائية في التعبير عن معنى السلام المتصل بالحياة. فالوشم فاعلية اجتماعية منجزة في زمن الاستقرار والسلام يعبر عن معنى جمالي تزييني فرحاً بحياة مريحة. (فلم يكن استحضار الوشم وإيلاجه في الصورة مجرد صدفة عابرة)[7] ولنا أن نتجاوز الوظيفة التزيينية للوشم إلى ملاحظة أن الوشم يدخل في ثنايا الجسد ليقيم فيه بديمومة شبه قارة بمعنى أنه يصبح جزء من الجسد الموشوم نفيد من هذا الأمر محاولة الشاعر تثبيت عناصر السلام بجسد الحياة واقعاً ثابتاً لا يتغير هي رغبة الشاعر في جعل السلام أصلاً في الحياة والحرب هي المتغير الطارئ عليها، السلام ثابت والحرب زائلة.

ومن آليات الوشم الفاعلة في الوعي الإنساني أنه يكون محاولة الذهن تثبيت معنى الحياة وإنه يدحض فكرة الزمن[8] حيث يتصدى الوشم للزمن من خلال البقاء لا الانحاء.

ومن أجل دعم فكرة البقاء والاستمرار تدخل عناصر جديدة إلى الصورة الشعرية المرسومة للديار. تتمثل هذه العناصر في مجموعة الحيوانات (العين والآرام وأطلاؤها) لتؤدي وظيفة مهمة في الصورة تتجسد في تمكين تجليات

السلام من الانتشار على واقع الحياة في الديار وحولها (وهذه العناصر كلها تتعاون على أن تبعث الديار وعلى أن تصبح حية لا تموت)[9] حيث يوفر البناء النحوي للجار والمجرور (بها) معبراً فنياً تلج هذه العناصر من خلاله إلى واقع الديار فالباء حرف الجر يتجاوز وظيفته النحوية في سياق افتتاح البيت الثالث إلى وظيفة دلالية مهمة ليكون مفتاح العبور الفني أو الانتقال من سكون الديار في الموضع الجغرافي إلى حركتها في الرؤية الشعرية المنجز بوعي الشاعر. والهاء الضمير العائد على الديار لا يتقيد بعنصر الارتباط النحوي بالعائدية على ديار بقدر ما يضخ عناصر الحياة الجديدة إليها كسراً لحصار الزوال الموت يستجلب الضمير (الهاء) الحيوانات بحركتها المنتظمة لبعث نشاط الحياة في هذه الديار.

إن حضور الحيوانات وبعدد وافر منها (مجموعة البقر الوحشي والظباء البيض وأولادها) له دلالاته المهمة في بيان تجليات السلام في هذه اللوحة. أولها: يعمر المكان ويدفع عنه شبح الخراب حيث وجودها الحيوي المعتمد على وفرة ما تتغذى عليه ينفي الجدب ويؤكد الخصب منعاً للخراب والزوال. وثانيها إنعاش معاني السلام في الديار حيث الصحبة القائمة بين هذه الحيوانات، لا تنافر بينها ولا اقتتال على مرعى أو مورد ماء فهي متآلفة بعضها مع البعض البقر الوحشي لا يهدد حياة الظباء وهي لا تنفر منه بل يسير الجميع في ألفة واضحة (يمشين خلفه) تسمح بانبثاق حياة جديدة ينجزها نهوض الأطلاء من مجثمها، ويجسد الفعل (ينهضن) قوة الإرادة لدى الشاعر التي أسقطها على صغار الحيوانات ليجعلها تواجه قدر العائق المكاني أو الحدثي - الحرب في وعي زهير - وهي تعد بإشراقة حياة السلام القادم. ثالثها: يتحول السلام من كونه معنىً تصورياً ذهنياً إلى واقع عملي معاش تمارسه الحيوانات في تآلفها وسيرها معاً بطمأنينة واستقرار.

وفق هذه الرؤية الشعرية تتشكل الديار لتتسم بالحركة والحيوية اتصالاً بالسلام الحياة. ولتدحض دمنة الموضع الطللي المتشح بالسكون اتصالاً بالحرب

الموت ولتقف نقيضاً جمالياً لقبح دمنة الطلل. هي صورة رائعة لانبثاق الحياة وتجددها (وبهذا يرمز زهير إلى واقعتي الحرب والسلام)[10].

إن انحياز الوعي الشعري نحو الديار الرؤية إنما هو قائم بفعل ضغط فكرة السلام المهيمن على وعي الشاعر والمضادة للواقع المتصل بالحرب، وليكشف عن دوره الفاعل في توجيه حركة القبيلة نحو السلام بوساطة بث معانيه بين المتحاربين وبيان جماله الوارف حين يزين الحياة.

ومما يلاحظ في لوحة الطلل عدم احتفاء الشاعر بالمرأة كثيراً ما خلا الإشارة إليه بالكنية بالبيت الأول. ولعلنا نجد تفسير ذلك في انشغاله بالسلام قضية أكبر من المرأة وهمومها. ومحاولة بث تجليات السلام في اللوحة إضماراً أو إعلاناً ذلك أن السلام شاغله الأساس في النص والواقع وأن وجود الحياة الحافلة بالسلام يسمح له بالتواصل مع المرأة على نحو مريح وآمن. وإذا ما خفت اهتمامه بها الآن فإن له ما يبرره بتعلقه بالسلام. ولأن غياب السلام لا يسمح له بالتواصل مع المرأة بحضور إنساني فاعل إنما على قلق وخوف لأن الحرب قائمة من حوله.

ويمكن اعتبار الحضور الهامشي للمرأة في لوحة الطلل ضرورة جمالية أملتها رؤية زهير الشعرية النافذة إلى عمق واقعة الحرب، هذه الرؤية المرتبطة بوعيه الفكري للحرب ونتائجها التدميرية للإنسان والحياة.

ولنا أن نسأل، كيف يتسق غياب المرأة أو حضورها الهامشي في لوحة الطلل مع كونها رمز خصب للسلام بل هي عنصر مهم من عناصر الإشارة أو الإيحاء إلى السلام؟

ولنا أن نجيب: إن معاينة زهير لواقع الحرب وجدت في الطلل تمثلاً أو تجسيداً عملياً لفعل الحرب في الخراب والموت، ليتوحد الطلل مع الحرب في فعل الخراب والموت.

أليس الطلل تجلياً من تجليات الخراب والموت؟ وألم تكن الحرب كذلك مضماراً للخراب والموت؟ وبالنتيجة يكون الطلل والحرب مظهران لفعل واحد.

إن هيمنة الحرب ومعانيها في المعاينة الشعرية للطل على وعي زهير أفقد المرأة حضورها الفاعل في هذه اللوحة وغيبها عن قصد شعوري وشعري، أو ربما أجلها إلى أمد قريب، ليؤسس مجالاً تنمو فيه عناصر السلام، فضلاً عن أن غياب المرأة هو أثر من آثار الحرب على الإنسان والحياة.

إن ضراوة الحرب وشراسة فعلها في المتحاربين يستقطب من الشاعر وعياً مكثفاً نحوها لأجل الخلاص منها والبحث عن منفذ يمرر من خلاله السلام نهوضاً لحياة جديدة.

لا يضع الشاعر السلام بإزاء المرأة بمعنى ليس ثمة موازنة قائمة بين السلام والمرأة في وعي زهير إنما هو السلام أولاً وآخراً، ثم المرأة وتوابعها من مباهج الحياة، وله أن يتواصل معها حين يستحم بأفياء السلام الوارفة ويبعث من الخطب هتاف النعمى والسلام (ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم) وبين النعيم والسلام ترتدي الحياة أثوابها الرائعة في تحية الشاعر الذي طالما أحب الحياة والسلام فراح يستدر من شاعريته أجمل الأناشيد الإنسانية الخالدة[11].

السلام في لوحة الظعائن (حلم السلام):

هي معبر فني يتخذه الشاعر وسيلة للتحول من لوحة الطلل الضاغطة على وعيه بعناصر فكرة الزوال الموت الموازية لفكرة الحرب الموت ليقترب أكثر من فكرة السلام الحياة. يقول زهير[12]:

تبصّر خليلي هل ترى من ظعائن	تحمّلن بالعلياء من فوق جرثم
عَلون بأنماط عتاق وكِلّة	وراد حواشيها مُشاكِهة الدم
وفيهنّ ملهى للطيف ومنظرٌ	أنيقٌ لعين الناظر المتوسّم

بَكرن بُكوراً واستحرن بسُحرة فهنّ ووادي الرّس كاليد للفم

جعلن القنان عن يمين وحزنَه وكم بالقنان من مُحِلٍّ ومُحرم

ظهرن من السُّوبان ثم جَزعْنه على كلِّ قينيٍّ قشيب ومُفأم

وورّكن في السُّوبان يعلون مَتنه عليهنّ دلُّ الناعم المتنعّم

كأنّ فتات العهن في كلِّ منزل نزلنَ به حبُّ الفنا لم يُحطّم

فلما وردْنَ الماء زُرقاً جمامُهُ وضعْنَ عصيَّ الحاضر المتخيَّم

هذه اللوحة تسهل عبور الشاعر أو انتقاله من لحظة شعورية متوترة بانفعال الطلل الزوال، من مضايقات حصار المكان المشع بالموت إلى انفتاح أوسع بالمكان ...... للحياة يتجدد كمن شم المتعهد بالبقاء رمزاً للاستقرار يستظل بالأمن الوارف ليعانق جمال السلام، في مسير الظعائن وانتقالها من موضع إلى آخر تجدد لعناصر الحياة وتجاذب لها على نحو يضخ إليها حيوية ونشاطاً يلقيان بها ويمنحاها سلاماً دائماً، إن (الظعائن هي مظهر النمو المثير)[13] لعناصر السلام في هذه اللوحة، حيث يتجلى السلام بصدق وواقعية من خلال المسير الآمن للظعائن لا شيء يعيق سير الرحلة أو يكدر أمانها، لا حرس معها ولا رقيب عليها، حيث تخلو اللوحة من الإشارة إلى الحراس وحماة الركب ليمنحنا ذلك دلالة الأمان والطمأنينة التي تحيط بالركب في رحلته، فضلاً عن عدم تعرضه إلى مهاجمة من قطاع طرق أو طامعين في غنيمة ثمينة، ففي الظعائن ما يغري على أخذهن ومتاعهن غنيمة وكسباً.

يتخذ زهير من المعرفة اليقينية بالدار المحياة بالنعيم والسلام منفذاً فنياً تعبيرياً للانفتاح على لوحة الظعائن حيث يجعل الظعائن ورحلتها وسائط عملية واقعية تنجز حلمه الجميل في السلام بكفاءة وإتقان وهي تمضي في أنحاء متفرقة لتنشر ظلال السلام من حولها.

يشكل الفعل (تبصر) بؤرة أساسية مهمة في تشكيل هذه اللوحة منه

تنطلق الرؤيا الشعرية لرصد حركة الركب وإليه تعود بمتعة النظر إلى حياة السلام القائمة الآن (ولهذا التبصر مدلول ذو شأن هو أقرب إلى النور والتفتح والإشراق)[14].

يتكئ زهير على فعل الأمر (تبصر) لينهض بالرؤية البصرية والقلبية معاً للتمتع بمشاهد السلام وكأنها حقيقة قائمة يصر على وجودها وإثباتها. يوظف زهير التشديد في صوت الصاد في (تبصر) للدعوى إلى تدقيق النظر وملاحظة الأشياء بعناية أكثر لينزع من واقع الحرب حلم سلام أليف ترتاح له عين الناظر ويأنس به قلبه، (حلم يتمثل في صراع الرغبة والواقع)[15] ليقهر الواقع لصالح الرغبة. الشدة في صوت الصاد تعلن رغبة الشاعر في دعوة الخليل (خليلي) إلى عدم الشك فيما يرى الآن من ظعائن تسير في ركب السلام دعوة إلى التمتع في الرؤية الطارئة لزمن الحرب المقيد بمواضع ضيقة.

في (خليلي) يتموضع نداء إنساني منجز في زمن السلام، لينفي قلق النداء وقت الحرب، ذلك أن الخليل لا يدعى ساعة المنازلة إنما الذي يدعى هو المعين والناصر للمشاركة في إثم الحرب.

ودعوة الخليل هنا تؤكد حلول زمن السلام وتجليه على نحو واضح ليسمح للشاعر بمناداة خليله للمشاركة الإنسانية في التمتع بجمال السلام، لا يدعوه لنصرته بسيفه إنما يدعوه ببصره وقلبه ليستظل معه بأفياء السلام الجديدة.

إن الاستفهام عن رحلة الظعائن في إطار دعوة التبصر (تبصر خليلي هل ترى من ظعائن) يحقق الرؤية ولا يستفهم أو يسأل عنها، إنما يخبر أو يؤكد حضورها بتوق إنساني لا يخلو من فرح بريء وهي تستقبل زمن السلام. وزهير هنا لا يسأل عن الظعائن بقدر ما يتمثلها واقعاً قائماً أمام ناظريه له أن ينزع من نفسه العاشقة للسلام خليلاً يشاركه متعة السلام وجماله.

وإذا كانت الظعائن وسيلة التعبير الحركي عند الشاعر عن السلام من خلال الأفعال المسندة إليها (تحمَّلن، علونَ، بكرنَ، استحرنَ، جعلنَ، ظهرنَ، جزعْنَه، ورَّكن، يعلونَ، وردنَ، وضعنَ)، فإن المكان هو المحيط المنفتح لاستيعاب حركة السلام واحتواء نشاط الظعائن بيسر وسهولة، دون منع أو حجز. وإن انفتاح المكان يتناسب وانفتاح السلام. المكان هنا يأخذ أبعاداً متعددة نشراً للسلام.

ويأتي الزمان عنصراً تكميلياً لإنجاز رحلة السلام، فكان انطلاقها زمن البكور (بكرن بكوراً) الموازي لزمن الإشراق والنور إعلاناً ببزوغ فجر السلام المشرق. ينطوي زمن البكور المعلن في النص على إضمار لزمن الحرب، حيث كانت عادة قبائل العرب المتحاربة الخروج إلى القتال زمن البكور، فكأن زهيراً في توكيده على بدء رحلة السلام زمن البكور يريد قهر زمن الحرب أو إيقافه ليسمح لزمن السلام بالتقدم والانفتاح على الحياة.

ويكون الظعن حدثاً استوعبه إطار زماني، فغدا الصبح بداية الحدث ففي أنواره تتضح ملامح الأشياء وتبرز ألوانها، وهنا نجد زهيراً يركز على اللون دون صورة الظعينة وكأن السلام مهرجان فرح طرزه الشاعر بأدق التفاصيل وأزهى الألوان، فالهوادج والأنماط المزخرفة حمراء وفتات العهن كحب القنا الأحمر، ومهبط الظعائن ماءً نقياً أزرق لصفائه والخضرة المفترضة حول الماء كل هذه الألوان تجعل من الظعن[16] احتفالاً بهياً يليق بالسلام.

ويلاحظ في هذه اللوحة غياب الحديث المفصل عن المرأة على الرغم من حضورها في الظعائن، كما في لوحة الطلل وربما للأسباب التي أشرنا إليها آنذاك، حيث الظعائن التي في الهوادج يختفين هيئات وأشكالاً دونما إشارة واضحة تبرز جمالهن أو زينتهن أو ما عليهن من تعب أو استرخاء وفرح، ولا صورة لهن ولا لواعج فراق أو آثار بين، وذلك ما يمنحنا الاطمئنان إلى القول إن

المرأة ليست هاجس الشاعر هنا، إنما هو مظهر الظعن وما يستثيره من هواجس الإحساس بإفلات الزمن ورحيل الحياة، ولكن الرحيل الذي يطوي صفحة حرب ويفتح صفحة سلام(17) آمن ومريح.

تجليات السلام في لوحة المدح (مجد السلام):

إن استقرار الظعائن في لوحة الرحلة منح زهيراً استقراراً وجدانياً واطمئناناً نفسياً من أن السلام متحقق في واقع الحياة لا في حلم جميل صاغته مخيلته من هنا انفتح تمثله الشعري لواقع السلام ليشمل الساعيين بصياغات شعرية تستوعب إنجازهما في السلام وتمجد الجهد المبذول في سبيله، وذلك استحقاق إنساني يؤديه زهير نحوهما بحب وإخلاص لقضيته، يقول زهير(18):

سعى ساعياً غَيض بن مرَّة بعدما ... تبزّل ما بين العشيرة بالدَّم

فأقسمتُ بالبيت الذي طاف حوله ... رجال بنوهُ من قريش وجُرهُم

يميناً لنعم السَّيدان وُجدتما ... على كل حال من سَحيل ومُبرَم

تداركـما عبساً وذبيان بعدما ... تفانوا ودَقّوا بينهم عطر مَنشم

وقد قلتما إن ندرك السّلم واسعاً ... بمال ومعروف من الأمر نَسلَم

فأصبحتما منها على خير موطن ... بعيدين فيها من عُقوق ومأثم

عظيمين في عُليا مَعْدٍّ هُديتما ... ومن يستح كنزاً من المجد يُعْظِم

لنا أن نسمي هذه اللوحة بـ (لوحة السلام) بدلاً عن المدح لأسباب فنية ومضمونية هي: أولاً: أنها جاءت فنياً بعد لوحة الرحلة الحافلة بالحركة والأمان تعبيراً عن السلام. ثانياً: تأتي بعدها لوحة الحرب التي هي نقيض فني وموضوعي عن لوحة السلام. ثالثاً: تكاد تخلو هذه اللوحة من معاني المدح التقليدية المعروفة في شعر هذا العصر القائمة على إبراز مظاهر الشجاعة والكرم عند الممدوح، وهي خالية من المغالاة التي يولدها الاصطناع والزلفى(19).

إن تخلي زهير عن معاني المدح التقليدية إنما هو استجابة حقيقية لطبيعة

دوافعه في الثناء على السيدين، فهما أكبر من أن يوصفا بمدح تقليدي يشتركان به مع ممدوحين آخرين ربما لم ينجزا مثل فعلهما في السلام، هو يريد لهما التفرد بمعاني ثناء جديدة لأنهما تفردا في إنجاز فعل حضاري جديد، يعم الجميع ويتجاوز موضعه في الفرد الواحد.

إن بحث زهير عن معنى جديد في المدح إنما هو قائم بتأثير فعل السلام المنجز على وعيه، من هنا اجتهد زهير لخلق معنى يتناسب ومقام السلام وفاعله فوجد في ارتباط الفعل بالفاعل صياغة فنية تستجيب لمطمحه في هذا المعنى وتعبر عنه بتفرد فكانت صيغة (سعى ساعياً) تعبيراً فنياً عن معنى الإصرار والعزم الأكيد عند الساعيين في إنجاز الفعل (فعل السلام) وهي الأساس الذي قامت عليه اللوحة.

إن اشتراك الفعل والفاعل بالمادة اللغوية الواحدة له أثره الدلالي في بيان انتمائهما إلى أرومة السلام في الخلق والوعي والإبداع، وهذا معنى في المدح والثناء يستحقه الساعيان عن جدارة وكفاءة، فضلا عن أنه يكشف عن إصرار الساعيين على إنجاز فعل السعي المتجه نحو السلام ورغبتهما في الوصول به إلى غايته دونما تباطؤ أو عجز أو معيق، ويلاحظ الجناس الصوتي القائم بين الفعل والفاعل في أصوات السين والعين والألف الذي يعطينا إحساساً بالسير الحثيث نحو غاية السعي فضلاً عن الرفق واللين.

إن وعي زهير العميق بالسلام وأثره في إدامة الحياة منح خطابه الشعري الموجه نحو الساعيين معنى في الثناء يديم إجلالهما ويحفظ عليهما صنيعهما إلى مدى بعيد في الزمان، و(يملأ النفس العربية بهجة بالمثل العليا التي يقدرها الإنسان العربي)[20] وقد تجسدت هذه المثل بالساعيين وفعلهما.

لم يتشكل معنى الثناء الجديد عند زهير في إطار طمع مادي إنما تشكل وفق رؤيته الشعرية الواعية لوظيفة السلام في الحياة وإشاعتها قيم الجمال والمحبة بين الناس.

وتمكيناً لمعنى الثناء مضى زهير إلى القسم – وهو لا يحتاجه في واقعة الثناء حيث ليس ثمة شك فيما يقول – ليمنح الساعيين صفة التقديس الإنساني لهما أشخاصاً وأفعالاً.

إن لجوء زهير إلى القسم له ما يبرره على مستوى الشعور والواقع ذلك أن إنجاز فعل السلام له أثر فاعل في وجدان الشاعر – وهو العاشق للسلام – وغيره من الناس، له أن ينهض به إلى مستوى مقدس ليكون السلام فعلاً مقدساً، كذلك واقع السلام منح الحياة قدسيتها من خلال الحفاظ عليها من خراب الحرب ودمارها.

في القسم استشعار لجلال المكان المقدس واستحضار لهيبته الروحية فلا يلجأ إليه إلا مع أحداث لها هيبتها ووقائع لها جلالها، فكان القسم لائقاً بالسلام وكان للحرب اندحارها.

القسم يطرد شبح الحرب عن مخيلة المتحاربين لقدسيته فضلاً عن توثيق عهد السلام وتحصينه من الانهيار، بهجة فعل السلام المقدس تطفئ توهج الحرب المدنس. ينهض زهير بساعييه إلى مستوى بطولي مميز فهما بطلا سلام لا حرب ينالهما شيء من القداسة بأثر القسم بالمكان المقدس البيت العتيق ذي القيمة الروحية العالية عند العرب في الجاهلية والإسلام. البيت المقدس بيت سلام وأمان، ومنجز السلام بطل مقدس، ولتعميق هذا المعنى يشير زهير إلى تعاون وتحالف قريش وجرهم في إعمار البيت على الرغم من تباعدهما في الانتماء القبلي والمكاني شمالاً وجنوباً، تجاوزا عوامل الاختلاف والفرقة ومضيا إلى إعمار بيت السلام لأجل السلام الذي تعم ظلاله الجميع حاضراً ومستقبلاً.

وحين يستمد زهير معنى في القداسة من البيت المقدس ويمنحه الساعيين فإنه يتمثلهما برؤية شعرية تنهض بهما بطلا سلام يقدمه الشاعر نقيضاً مغايراً

لبطل الحرب، هو البطل المسالم الذي يصنع الحياة ويثبتها بقيم السلام والمحبة لا البطل المحارب الذي يخربها ويدمر معاني الجمال فيها.

البطل المسالم الذي استطاع التغلب على نوازع الشر في المتحاربين حين تصدى لها بمروءته ورفعة أخلاقه واحتواها بكرم ماله. البطل المسالم يتصدى لإغراءات الحرب في انتصار موهوم كاذب يكون ضحيته الإنسان وحده.

هو البطل الساعي إلى الحياة بقوة السلام لأن (البطولة تطهر الحياة وتصعدها وتعيد لها زهوها وامتلاءها)[21].

إن البطل الذي صنعته رؤية زهير الشعرية لم تحدد له ملامح في القوة والعنف لتنفي عنه محدودية الفعل وتعلقه بالحرب وحدها إنما جعلت صفاته مطلقة مفتوحةعلى الحياة ليكون البطل المطلق المنقذ للحياة من دمار الحرب والمشبع ببهاء السلام.

ليس ثمة صفات جسدية مميزة لبطل السلام (البطل الشعري) وليس له أدوات قتالية تستكمل شخصيته لتضعه في إطار محدود من الفاعلية التي تنتصر له في الحرب. إنما هو بطل بقيمه الإنسانية النبيلة التي أدركت ظلام الحرب وضلالها واحتراقات الإنسان فيها فاستنهض إمكانياته الأخلاقية والمادية وسعى إليها لا للمشاركة في إثمها إنما لإطفائها وإنهاء سيل الدماء فيها.

يتصدر الفعل (سعى) صدر البيت الأول من مفتتح لوحة السلام ليتقابل ضدياً مع الفعل (سعى) الذي يتصدر عجز البيت نفسه، ليشكلان بذلك معادلة السلام الحرب من خلال ما يتداعى عنهما من دلالات في سياق النص الشعري تتجه نحو طرفي معادلة السلام الحرب، ولنا أن نبين ذلك من خلال الموازنة بينهما على النحو الآتي:

سعى ← السّلام	تبزّل ← الحرب
يؤسس لعناصر الخير والجمال	ينمي عناصر الشر والقبح
يوحد الجماعة	يفك النسيج الاجتماعي ويفرق بين الناس
يثمر الحب والتسامح	يزرع الحقد والكراهية
يعمر الحياة ويقدسها	يخرب الحياة ويدنسها
يمجد الساعيين	يذم المتحاربين
بطولة المقدس	هزيمة المدنس

ومن الإنشاد الشعري لـ (سعى) في سياق البيت الشعري ينبثق إحساس بتلقائية فعل السعي على العكس من إنشاد الفعل (تبذَّل) الذي يؤدي فيه النبر على صوت الزاي المشدد تكلف الأداء ووحدة الصوت. الإحساس بعفوية فعل السعي أو تلقائيته يوضح إنسانية الساعيين في إنهاء الحرب على الرغم من تحملهما ديات كثيرة وبذلهما جهداً عظيما من أجل ذلك. هذه التلقائية تدفع الساعيين إلى ممارسة دورهم الطبيعي إزاء الحرب وتؤكد صدق الشعور الإنساني النبيل لديهما في إقامة سلام دائم يحفظ على الناس حياتهم. في الفعل (سعى) إحياء الألفة بين المتحاربين والتئام الجرح الاجتماعي النازف من الحرب وإعادة اللحمة إلى النسيج الاجتماعي للجماعة. هذا السعي يزيل غمامة الحرب ويبعث ضياء السلام بهذه المعاني الشعرية التي تتداعى عن الفعل (سعى) في إطار لوحة السلام. يحاول زهير إسقاط أو إلغاء معاني الفعل (تبزَّل) الدالة على تمزق النسيج الاجتماعي بين المتحاربين وفقدان عناصر الألفة والمحبة عندهم. فضلاً عن تطويق آثار الحرب في البغضاء والثأر.

وفي النظر إلى البناء الصرفي للفعلين (سعى وتبزَّل) نجد (سعى) فعلاً ثلاثياً ماضياً مجرداً لا زيادة فيه لنفيد من ذلك دلالياً في تجرد فاعله الساعيين من ملابسات الحرب وموضعيتهما في إحلال السلام. أما الفعل (تبزَّل) فهو ماضي ثلاثي مزيد بالتاء والشدة على صيغة تفعّل التي من معانيها التكلف

والعمل المتكرر[22] لنفيد في الكشف عن تكلف فاعله المتحاربين أعباء الحرب ومعاودة فعلها النازف من دماء الجميع.

ومما يلاحظ على المستوى الصوتي في لوحة السلام انتشار صوت السين بين أغلب مفردات أبياتها (سعى ساعياً، فأقسمت، السيدان، سحيل، عبساً، السلم، واسعاً، تسلم)، حيث السين صوت مهموس ومما يدل عليه السيولة والسهولة واليسر، ويبلغ هذا الصوت قمته في (السلم واسعاً نسلم) وهو البيت الذي يجسد فعل السلام ويظهر الموقف السامي للوسيطين، وتتكرر كلمة السلام بصيغتين صرفيتين (السلم نسلم) لتنتهي إلى سلام ممتد وواسع[23].

والسين رابط صوتي مهم ومشترك بين الفعل (سعى) وفاعله (ساعياً) وغايتهما (السلام) فضلاً عن فاعل (نعم) الذي للمدح (السيدان) وهو العائد على الساعيين صفة إجلال لهما.

تجليات السلام في لوحة الحرب (حديث الحرب):

يمهد زهير لحديثه عن الحرب بإبلاغ المتحاربين رسالة تذكرهم بالحلف الموثق بينهم بالقسم. ويضع رسالته في إطار الحكمة والموعظة التي ينصح فيها للقوم التخلص من وسواس الحرب، لتبدأ الصور الشعرية بالتتابع والتكثيف بما يضفي على صورة الحرب أبعاداً مفزعة ومخيفة تنفر منها وتضخم ويلاتها[24].

لعل زهيراً بعرضه هذه الصور عن الحرب يظفر من المتحاربين بفسحة صفاء إنساني تدرك فعل الحرب في تخريب الحياة ليمضي بعد ذلك في الكشف عن وجهها البشع، يقول زهير[25]:

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتُم	وما هو عنها بالحديث المرجَّم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة	وتضر إذا ضرَيتُموها فتضرَم
فتعرُكْكُم عرك الرَّحا بثفالها	وتلقح كشافاً ثم تُنتج فتَتئم
فتنتج لكم غلمان أشأم كلُّهُم	كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم
فتُغلل لكم ما لا تُغل لأهلها	قرى بالعراق من قفيز ودرهم

إن إنجاز واقع السلام أمر مهم نهض به الساعيان ولكن الأهم منه الآن هو ثبات وديمومة هذا الواقع وعدم جعل سلامه هشاً أو ضعيفاً أمام رغبات الشر في نفوس بعض الأحلاف.

يهدف زهير إلى تقوية واقع السلام وحمايته من الزوال برغبات حرب طائشة. من هنا باشر زهير حديثه عن الحرب بصيغة الحصر (ما الحرب... إلا) ليضيق أفق رؤية الحرب في وعي المتحاربين.

حديثه عن الحرب الموجه إليهم فيه شيء من الاستفزاز لعناصر المعرفة والخبرة عند المتحاربين بما في الحرب من ويلات ودمار. لعله يثير فيهم الحس الإنساني المتمسك بالحياة فطرة. ويدركون جمال السلام وطمأنينة الحياة في ظله، يحاول ترويض نفوسهم للاستجابة في واقع السلام (فالشاعر لا هم له إلا إشباع إرادته في دفع)[26] شر الحرب عن القوم.

لا يريد زهير للسلام بينهم أن يكون مثابة استراحة محارب إنما يريده واقعاً تصحو به نفوسهم من غواية الحرب وترتاح له قلوبهم من شقائها، يستدرجهم بحديث الحرب ليقيم عليهم حجة السقوط في دائرتها وغفلتهم عن السلام المغيب في ظل شراسة اقتتالهم اللامجدي.

إن صيغة الحصر التي افتتح بها حديثه عن الحرب لها أثرها الدلالي المتمثل في إثارة وعي الحرب ونتائجها عليهم من أجل استنهاض الوعي البديل عنها وعيهم بالسلام النقيض الموضوعي للحرب. لعل هذا الوعي يسمح لفرصة السلام بالانتشار بينهم وينمي فيهم الرؤية الحقيقية للحياة من خلال عناصر الخير والجمال حينما يحل السلام.

وحين ينفتح المجرى الشعري لوصف بشاعة الحرب يحقق زهير لصورتها أثرين حاسمين أولهما: بيان بشاعة الحرب وويلاتها القاسية. وثانيهما: منح عمل الساعيين هويته التاريخية الحضارية حين أطفأ نار حرب طاحنة[27].

إن اهتمام زهير ببث تفاصيل ذات صلة وثيقة بواقعة الحرب إنما هو تنويع على معنى التبزُّل المتقدم في لوحة السلام. هو إعادة صياغة لفكرة تمزق النسيج الاجتماعي وذوبان العلاقات الإنسانية إزاء ضراوة الحرب ونيرانها بصورة أكثر إيلاماً، صورة تأخذ مدىً بعيداً في بيان وحشية الحرب، حيث (ترتج كلماتها من الشدة والعنف ويدفع بعضها بعضاً)[28] بما يتناسب وقسوة الحرب. هذه الصورة قائمة على معنيين أساسيين: هما الحرق والسحق وتتحقق فنياً بوساطة فني الاستعارة والتشبيه.

أما الاستعارة في الأفعال (تضر، ضريتموها، تضرم) فتختزل فعل الاحتراق بنيران الحرب والاكتواء بجراحاتها النازفة لتقدم معنى الحرق.

وأما التشبيه القائم بين الحرب والرحى فيبرز معنى السحق والانتهاء في الحرب. لا أحد ينجو من أذاها، كما لا خلاص لحبات القمح من عرك الرحى لتنغلق الصورة بعد الحرق والسحق على الشؤم المنتج الطبيعي لفعل الحرب الذي يطال الجيل القادم من الأبناء ليعيد مأساتها بحركة دائرية تسد على الحياة منافذ النجاة من طوق الموت.

وبهذا الإنجاز الفني يخلق الشاعر عالماً جديداً يقيمه على أنقاض الفناء في المعركة الرهيبة بين الإنسان والإنسان[29]. ليحرر المتحاربين من لعنة الحرب. وتأكيداً لواقعية الحرب اعتمد زهير على واقعيته الفنية في الصور التي استعان بها في تشخيصها[30] لينشر الفزع بين المتحاربين أملاً في الخلاص من الحرب وشرورها.

حين يوجه زهير خطابه الشعري إلى مجموعة المتحاربين يدرك أن تفاصيل واقعة الحرب ليست جديدة عليهم أو غريبة عنهم، فهم ذوو معرفة يقينية بها لكثرة تجاربهم معها، هو يريد إيقاظ الشعور الإنساني الراقد في أعماق كل فرد منهم ليفيق من خدعة الحرب القائمة بدافع الثأر والحفاظ على كرامة القبيلة.

ولنا أن نسأل هنا: ما أهمية عرض زهير لتفاصيل واقعة الحرب بهذه الصورة أمام متحاربين يعرفوها جيداً؟ وما الغاية من ذلك؟ لنجيب على هذا السؤال بـ: يهدف زهير من ذلك كله إلى جعل السلام ضرورة وجودية يقترن بها وجودهم الإنساني في الحياة، وحاجة إنسانية لا تستقيم حياتهم إلا بها ومعها.

وحين يقدم زهير صورة بشعة عن الحرب يستفز فيهم الحاجة الملحة إلى السلام خلاصاً من أهوال الحرب، ليتجلى السلام هنا بمعانيه المضادة للحرب، وبصوره الجميلة المضمرة في عمق دلالة اللوحة الشعرية والمناهضة للصورة المعلنة للحرب.

يتجلى السلام هنا معنىً إنسانياً ومبنى حياتياً يحتاجه القوم خلاصاً من هيئة الحرب البشعة، الحاجة الإنسانية لحلول أمان السلام نفياً لقلق الحرب.

يحاول زهير من خلال حديث الحرب أن يجهز على فكرة الحرب في وعي المتحاربين قبل أن تصبح فعلاً يمارس في ساحة المعركة، يحاول تغييب فكرة الحرب أو تضييق مساحتها لأجل منح فكرة السلام نمواً حقيقياً في ضمائر المتحاربين وعقولهم، ليبصروا الحياة بمنظار السلام لا الحرب، بعين الجمال لا القبح.

وبهذا يؤدي زهير وظيفته الحضارية بوصفه وعياً شعرياً في إنقاذ القوم من شرور الحرب ولعنتها، ويمارس دوره التنويري في إشاعة قيم المحبة والجمال والسلام إعماراً للحياة، ولا يقف عند مجال إمتاع الناس بمقولات شعرية تلهو بهم أو يلهمون بها ساعة فراغ أو راحة.

خاتمة البحث:

برزت تجليات السلام من خلال ما ترشح عن الاشتغال النقدي على معلقة زهير بن أبي سلمى في اللوحات المتقدمة، ويعتقد البحث أن الرؤية

الشعرية التي صدرت عنها هذه التجليات وأنجزت في التشكيل الجمالي للنص حققت السلام في إطار أبعاد إنسانية هي:

1 – السلام معنى في الحياة حيث لا تتحقق عناصرها الهادئة الآمنة إلا بتوافر السلام فيها، لا شيء يهدد أمنها واستقرارها عند ذاك تمضي بسلام ومحبة.

2 – السلام قيمة أخلاقية نبيلة فعندما يؤمن الإنسان بالسلام ويتمسك به أمام غواية الحرب يتخذه منطلقاً أخلاقياً لإعمار الحياة بروح المحبة والإخاء ويمارس فعل السلام بوعي إنساني منحاز إلى الحياة يتجاوز به تهديدات الآخرين وينزع نحو الصلح والعفو، ويتنازل بكبرياء الفارس عن حق له في دم أو مال من أجل سلام يعم الجميع. السلام قيمة أخلاقية أصيلة وليست متغيرة إزاء واقع الصراع القبلي القائم على عنف المواجهة مع الآخر نصرة لأخ ظالم أو مظلوم.

3 – السلام واقعاً إنسانياً بمعنى هو هدف إنساني نبيل لكل فرد امتلك وعي السلام وأدرك وجوده الضروري لاستمرار الحياة لأجل ذلك سعى زهير إلى تمجيد فعل السلام ونشر فضائله العملية بين الناس.

4 – كسر زهير نمطية معاني المدح وتحول عنها إلى بث قيم السلام وبيان أثره في نهوض حياة جديدة، و لم يرغب زهير في إقامة واقع سلام هش أو ضعيف له أن يتكسر أمام ثأر أو اعتداء طائش إنما أراده سلاماً قوياً متمركزاً في ذات الإنسان قبل أن يثبت على الأرض ليجعل من فعل السلام السامي المقدس عنصر قهر لفعل الحرب الوضيع المدنس.

5 – السلام فكرة جمالية انتشرت بين أغلب لوحات المعلقة. سعى زهير إلى غرس بذورها وتنشيط معانيها بوساطة جمالية التعبير الشعري. فأثمرت وعياً حقيقياً بالسلام عند المتلقي. وصاغ زهير السلام في إطارهذه الفكرة على أساس معاني الحب والمودة واللحمة بين الناس. وأبرز المعطيات الجمالية للسلام من خلال صور شعرية ذات مضامين تعبر عن السلام وتصدر عنه.

الهوامش

(1) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق، بيروت، ط 4، 1985م، ص 148.

(2) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، لأبي العباس ثعلب، تحقيق د. فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر، لبنان، ط 1، 1981م، ص 16.

(3) مقدمة للشعر العربي، أدونيس علي أحمد سعيد، دار الفكر، ط 5، 1986م، بيروت، ص 37.

(4) نصوص من الشعر العربي قبل الاسلام، د. محمود عبدالله الجادر وآخرين، جامعة بغداد، مطبعة دار الحكمة، العراق 1990م.

(5) مقالات في الشعر الجاهلي، ص 151.

(6) قراءة ثانية لشعرنا القديم، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ص 158.

(7) مقالات في الشعر الجاهلي، ص 151.

(8) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 159.

(9) المصدر نفسه، ص 160.

(10) دراسات نقدية في الشعر العربي، د. بهجة عبدالغفور الحديثي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2004م، ص 46.

(11) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام، ص 160.

(12) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص 19.

(13) قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 64.

(14) المصدر نفسه، ص 63.

(15) عزف على وتر النص الشعري، د. عمر محمد الطالب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م، ص 47.

(16) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام، ص 161.

(17) المصدر نفسه، ص 162.

(18) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص 23.

(19) عزف على وتر النص الشعري، ص 48.

(20) المصدر نفسه، ص 49.

(21) مقدمة للشعر العربي، ص 16.
(22) مذكرة الطالب في النحو والصرف، علي بن عبدالكريم الفضيل، المؤسسة الثقافية، ط 1، 1979م، ص 213.
(23) عزف على وتر النص الشعري، ص 5.
(24) أشكال الصراع في القصيدة العربية (في العصر الجاهلي) د. عبدالله التطاوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2002م، ص 60.
(25) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، ص 26.
(26) الشعر واللغة، د. لطفي عبدالبديع، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1997م، ص 21.
(27) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام، ص 163.
(28) الشعر واللغة، ص 20.
(29) المصدر نفسه، ص 4.
(30) أشكال الصراع في القصيدة العربية، ص 58.



* * *

حضور رمز المرأة في المعلقات السبع

الطيب بن جامعة(*)

ليس القصد من دلالة رمز المرأة في قصائد المعلقات السبع هو البحث عن الأبعاد التي تستعصي الاستدلال عليها بدليل ، لذلك ارتأيت تناول دلالة رمز المرأة كأنثى لدورها المتميز في مجتمع تحكمه تقاليد خاصة ، محاولا الارتكاز على ما ورد في نصوص شعر المعلقات ، كمؤشرات دلالية للاهتداء إلى ما ينسجم وموضوعية الدلالة تصريحا أو تلميحا.

فالعلاقة التي تربط شبكة الدلالات ، تعين على تفسير الحضور المكثف للمرأة في شعر المعلقات ، وهو ارتباط مازال سرا ، وما زال علامة استفهام، وكأن الشاعر الجاهلي قصد إلى ذلك قصدا ، لأن حضورها الغائب يؤكد حضوره من خلال كتاب "الطلل" الذي يقرأ آياته المنحوتة على فضائه ، كأنها وشم في معصم .

ولعل الشاعر يسعى إلى معرفة من يمتلك المقدرة على التحكم في مصيره، ومن ارتبط بهم قد رحلوا ، ولا يكون بعد رحيلهم لقاء ، ويفهم ذلك، من إيحاءات دلالية يمكن أن تستشف من قول عنترة :

(*) أكاديمي وباحث بجامعة ابن خلدون – الجزائر.

وَكَيْفَ المَزَارُ ؟ وَقَدْ تَرَبَّعَ أَهْلُهَا بِعُنَيْزَتَيْنِ وَأَهْلُنَا بِالْغَيْلَمِ[1]

يستنتج من الاستفهام (كيف المزار؟) أن المسافة التي تفصل بين «العنزتين» والغيلم بعيدة وأن عودة أهل الحبيبة مستبعدة ، لأن الشاعر قطع الشك بعبارة «تربع أهلها»بتوظيف لفظ «تربع» الذي يحيل إلى الاستقرار وقت الربيع في المكان ، مما يجعل اللقاء يكاد يكون مستحيلا.

لقد أخضع هذا الرحيل الشاعر لهاجس الموت الذي يلاحقه ، وكيف لا ؟ وقد استطاع أن ينفذ قراره حتى في الجماد! لم يجد عزاءه إلا فيمن يحافظ على ذكريات حياته ، وملاعب شبابه ، فصاغ منه مشهدا ، جسد فيه تجربته، مازالت حية في كيانه الميت ، الذي تنهض منه الأم التي فارقته ، والحبيبة ، والعشيقة التي رحلت .

لا يملأ الفراغ ، ولا الشعور بالاستئناس ، إلا بما تمنحه المرأة الأم ، من الحب ، والعطف ، والحنان ، لأنها «... **تمثل الرقة المتناهية ، والحنان الغامر ، وتزخر بالحب العارم ، والإحساس الفائض**»[2] هذا الوصل المشاعري الغائب هو الذي استدعى البكاء على مانحة الدفء العاطفي لكل شيء ، ولعل بكاء امرئ القيس تعبير عن هذا الاغتراب:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسَقْطِ اللوَى بَيْنَ الدَخُولِ فَحَوْمَلِ[3]

وقد يستبعد أن يكون البكاء عند امرئ القيس ، وغيره من شعراء المعلقات تقليدا سطحيا ، كما يحلو للنقاد تسميته لأن : «**الشعر الجاهلي غنائي كله ، فهو تعبير مباشر عن العواطف والانفعالات والمواقف من العالم الخارجي في عفوية وبساطة تقرب من حديث الناس اليومي في صدق وإيقاع موسيقى يعتمد على تلاؤم اللفظ و المعنى وعلى الوزن و القافية خاصة**»[4].

ولعل هذه التسمية من باب ارتباط البكاء بالوقوف على الأطلال كمثير، يجعل الشاعر العربي، ضعيف الشخصية إلى حد البكاء ، عند غياب الحبيبة أو العشيقة ، فهو متعود على هذا الغياب وعلى حالة اللقاء والفراق،

وهي خاصية تميز الحياة الجاهلية ، فمثير البكاء عند الشاعر أقوى من أن يكون على رحيل الحبيبة.

ولقد اعتاد مفارقتها ، وليس بكاؤه على امرأة معينة على الرغم من التصريح بأسمائهن في قصائد المعلقات. فكل امرأة هي أم ومنها توزعت الروابط التي تصلها ببعضها و نتائج القرابة التي تغذي المشاعر النبيلة المشحونة بالحب المتنوع.

وإذا كان هذا أمرا طبيعيا تبرره الغريزة الطبيعية التي أودعها الله في الإنسان وهي غريزة ارتباط الذكر بالأنثى كأم وابنة وأخت وحبيبة وزوجة يبقى الأمر اللاطبيعي المتمثل في وأدها وهنا تصعب المقاربة بين عاطفة الارتباط التي يدفعها الحب و عادة الوأد التي تدفعها التقاليد، والتي عبر عنها القرآن الكريم، قال تعالى : ﴿وإذا الموءودة سئلت بأي ذنب قتلت﴾[5].

لقد كانت المرأة علامة دالة على الأم في المعلقات تارة (كأم الحويرث) و(أم الرباب) عند امرئ القيس، وأم أوفى عند زهير، وأم عمرو عند عمرو بن كلثوم ، وأم الهيثم عند عنترة، وعلى الحبيبة تارة أخرى (كفاطمة) و(عنيزة) عند امرئ القيس ، وخولة عند طرفة ، ونوار عند لبيد ، وعبلة عند عنترة، وأسماء و هند عند الحارث بن حلزة ، و هي أسماء متداولة تدل دلالة أقرب إلى الحقيقة منها إلى الرمز ، اللهم إلا على سبيل الانحراف الدلالي ، و التغيير في التعبير لتكون المقاربة بالمقارنة ، وتقريب هذه المقاربة إلى حد الاتحاد ذهنيا.

ويمكن أن يقف أي دارس للمعلقات، على هذا الانحراف الدلالي من خلال التراكيب اللغوية التي تكشف عن شفرة المعنى المحتجب.

يقول امرؤ القيس:

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ[6]

وقول طرفة :

وَوَجْهٌ كَأَنَّ الشَّمْسَ حَلَّتْ رِدَاءَهَا   عَلَيْهِ نَقِيَّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ(7)

وقول زهير :

دَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا   مَرَاجِيعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ(8)

وقول عمرو بن كلثوم :

وَثَدْياً مِثْلَ حُقِّ العَاجِ رَخْصاً   حَصَاناً مِنْ أَكُفِّ اللاَّمِسِينَا(9)

يقول عنترة بن شداد :

وَحَلِيلِ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَدَّلاً   تَمْكُو فَرِيصَتُهُ كَشِدْقِ الأَعْلَمِ(10)

وقول الحارث بن حلزة :

بِزَفُوفٍ كَأَنَّهَا هِقْلَةٌ أُمُّ   رِئَالٍ دَوِيَّةٌ سَقْفَاءُ(11)

إن الانحراف الدلالي عند طرفة يكمن في تقريب العلاقة بين الوجه والشمس، وتوظيف الشاعر الجاهلي وسيلة التشبيه هو علامة واضحة لعقد العلاقة بين الشمس و المرأة، باعتبار الأولى تمثل شأنا كبيرا في الأساطير القديمة.

يقول مصطفى ناصف: **«... إذ لا بد أن نلاحظ أن الشمس ذات شأن كبير في الأساطير القديمة، وقد اعتبر أن الشمس منقذة، يحرز النصر على الموت، لا من أجل نفسه وحدها، وإنما يفعل ذلك من أجل العالم، ولذلك يمكن حياة العالم من النهوض والإشراق»**(12).

تحيل هذه الإشارة إلى أن الشاعر الجاهلي كان يهتم بالواقع الذي يعايشه، ويحاول صياغته صياغة تعكس ما يروقه، فيحوله بالاستبدال كمعادل دالي إلى ما ترتاح إليه نفسه ولو كان ذلك بالبكاء.

فالبكاء هنا علامة دلالية على العلاقة التي فصمها الزمن بينه وبين كل

من تربطه به علاقة، غير أن علاقته بالمرأة كأنثى تسيطر عليه، وتقلق وجوده باعتبارها علاقة اتحاد (علاقة الأم)، وكأنها جزء لا يتجزأ من كيانه لذلك ليس غريبا أن يبكي الشاعر غياب الآخر المتميز وهو المرأة التي تمثل بالنسبة إليه الوجود.

فهو يجسدها في كل تشبيه جميل إذ مثلها بالشمس والظبية والغزال والريم وهذه المقاربة التي تفرضها دلالة الأمومة، والتي تتميز دون غيرها من المخلوقات بالخصوبة، وتكسب المرأة القدرة على استمرار الحياة التي يريد الزمان طمسها ، وهي القدرة التي يلمسها من المرأة كأم فيصفها وصفا دقيقا يقربها من المعبودات القديمة – وبخاصة الشمس –. يقول طرفة:

وَفي الحَيِ أَحْوَى يُنفضُ المَرْدَ شَادنٌ	**مُظَاهِرُ سِمْطَي لُؤْلُؤٍ وَزَبَرْجَدِ**
خَذُولٌ تُرَاعِي رَبْرَبًا بِخَمِيلَةٍ	**تَنَاوَلُ أَطْرَافَ البَرِيرِ وتَرْتَدِي**
وَتَبْسِمُ عَنْ أَلْمَى كَأَنَّ مُنَوَّراً	**تَخَلَّلَ حُرُّ الرَّمْلِ دِعْصٌ لَهُ نَدِي**
سَقَتْهُ إِياه الشَّمْسُ إلاّ لِثَاتِهِ	**أُسِفَّ وَلَمْ تَكْدِمْ عَلَيهِ بِإِثْمِدِ**
وَوَجْهٌ كَأَنَّ الشَّمْسَ حَلَّتْ رِدَاءَهَا	**عَلَيْهِ نَقِيَّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ**(13)

في هذه الأبيات مقاربة تشبيهية مبنية على النظائر المقدسة على حد تعبير علي البطل الذي قال : «... **وهو بهذا يضعنا أمام صورة المثال للمرأة بعد تشبيهات تربطها بالنظائر المقدسة في الدين القديم مثل (الظبي) ، (أحوى) ، (وحي ظبية)، (أم خذول) وأخيرا ألقت الشمس رداء الضوء و النضارة على وجهها ، و بين الشمس و الغزال صلة ، دينية وثيقة ، فهما شيء واحد (...) أو صورتان لمعنى واحد معبود هو معنى الأمومة**»(14).

إن إشارة علي البطل تؤكد على دلالة الأمومة و الخصوبة التي تجعل من الفضاء يمتلئ حركة ، و من هنا جاء ارتباط الشاعر الجاهلي بالمرأة ارتباط تكامل يكون بعد النهائي الانتصار على الفناء.

فهو يبين صورة الظبية التي ترعى في الخميلة، و التي توحي بالحركة وكأنه ينسخ صورة المرأة من الظبية، ثم يرفعها إلى مستوى الشمس.

والحركة المتولدة من داخل الخميلة تولدها المرأة التي أصبغ عليها من أشعة الشمس ما يجعل كل ما فيها يشرب من أشعتها الدفء و الحياة التي يصارع الشاعر من أجل استمرارها.

إن هذا الفضاء الذي تشكله عناصر لونية (لؤلؤ، ابتسام ، نور ، شمس) هي رسائل شكل منها الشاعر صورة المرأة ، ليحتفظ بها المكان ، ويصنع بها معبد اعتكاف ، فإذا غابت الشمس التي أخذت بعدا أسطوريا في الفكر الجاهلي ، مازالت آثارها في سلوكاتنا الاجتماعية إلى اليوم ، وقد أشار إلى ذلك علي البطل في قوله : « ... **ولنذكر معها العادة القديمة التي كانت تقتضي رمي السن في الشمس لتبدله** سنا آخر أجمل وأصلب»(15).

وهو ما يؤكد حضور الشمس في الفكر الاعتقادي عند الجاهليين، و يمثل التكثيف الدلالي لها القوة لتوفرها على عنصر التجدد، وهذا ما جعل الشاعر يجسد التجدد و الاستمرار بواسطة المرأة .

فقد كان الشاعر مقتنعا بقدراتها لذلك اهتم بها اهتماما شد إليه النقد و بخاصة ما يتصل بوصفها، «**... فوصف المرأة (...) ينصرف في جملة منه إلى أعضاء جسدها، وكثيرا ما ينصرف هذا الوصف (...) خصوصا إلى شعرها وعينيها و ثغرها و أسنانها وجيدها ، ونحرها ونهديها وكشحها ومتنها و بشرتها و صوتها وحليها و دموعها**»(16).

يقول امرؤ القيس:

هَصَرْتُ بِفَوْدَي رَأْسِهَا فَتَمَايَلَتْ عَلَي هَضِيمِ الكَشْحِ رَيَّا المُخَلْخَلِ
مُهَفْهَفَةَ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كالسَجَنْجَلِ(17)

ويقول طرفة :

وَتَبْسِمُ عَنْ أَلْمَى كَأَنَّ مُنَوّراً ... تَخَلَّلَ حُرُّ الرَّمْلِ دِعْصٌ لَهُ نَدي
سَقَتْهُ إياه الشَّمْسُ إلاَّ لِثَاتِهِ ... أُسِفَّ وَلَمْ تَكْدِمْ عَلَيه بِإثْمِدِ(18)

ويصف زهير وشم المعصم :

دَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا ... مَرَاجِيعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ(19)

وقول عمرو بن كلثوم :

وَثَدْياً مِثْلَ حُقِ العَاجِ رَخْصاً ... حَصَاناً مِنْ أَكُفِ اللاَّمِسِينَا
وَمَتْنَى لَدْنَةٍ طَالَتْ وَلاَنَتْ ... رَوَادِفُهَا تَنُوءُ بِمَا وَلِينَا
وَمَأْكَمَةً يَضِيقُ البَابُ عَنْهَا ... وَكَشْحاً قَدْ جُنِنْتُ بِهِ جُنُوناً(20)

ويقول عنترة :

إِذَا تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِحٍ ... عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ لَذِيذِ المَطْعَمِ(21)
وَكَأَنَّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ ... سَبَقَتْ عَوَارِضُهَا عَلَيْكَ مِن الفَمِ(22)

لقد التقى شعراء المعلقات السبع، عند وصف المرأة وصفا دقيقا فهي (المرأة) «**ممثل بشري للشمس فلا بد أن تكون لها كل العلامات الفارقة التي للشمس**»(23) فالمرأة نسخة للشمس يريد الشاعر أن يكسبها القداسة التي توفرت للشمس ، في اعتقاد الجاهليين .

تعد هذه العلاقة انحرافا فنيا ، لتقريب العلاقة بين المرأة والشمس، ولذلك يجد القارئ في دقائق الوصف عند المعلقاتيين تفاوتا ، وتقاربا ، والتقاء ، يمكن الوقوف عليه في قول عبدالملك مرتاض: «**... ويلاحظ أن عنترة يلتقي في وصف مفاتن المرأة من حول الجيد ، الذي يشبه جيد الريم ، مع امرئ القيس ، في وصف عيني المرأة بالسواد ، وتشبيهها بعيون آرآم وجرة ، ويلتقي طرفة وعمرو بن كلثوم مع**

امرئ القيس ، في وصف بياض لونها ، بينما يلتقي عمرو بن كلثوم مع امرئ القيس ، في وصف كشحها ، وساقيها ، وطول قامتها ، ويلتقي طرفة مع عنترة ، في وصف ثغرها وريقها»(24) يستشف من النص تفرد امرئ القيس بوصف شعر المرأة ونحرها ، وترائبها ، وخديها ، وبنانها ، وكفها ، وتفرد طرفة بوصف جمال مشيتها ، ونضارة وجهها ، ورخامة صوتها وكحلها ، في حين تفرد عمرو بن كلثوم ، بوصف جمالها ، وضخامة مأكمتها ، وروافدها ورنين حليها .

وما يمكن أن يلاحظ، هو أن كلا من لبيد، والحارث، لم يلتقيا بغيرهم من شعراء المعلقات في وصف المرأة. وأثار الوشم ، عند كل من زهير ، ولبيد، وتفرد الحارث بن حلزة بوصف المكان والآثار النفسية التي تركها غيابهما ، كما أنه قد يلمح وصفها ، من خلال المكان ، أو ربما لم ير طائلا من وصف شيء لا يقدر على رده واكتفى بالبكاء تعزية لنفسه وتخفيفا لآلامه.

إن التقاء شعراء المعلقات في وصف الطلل ، والمرأة ، والناقة ، وغيرها من العناصر المكونة لمادة شعرهم ، أثار حفيظة الدارسين له ، وبخاصة هذه الروابط الخفية ، التي جعلت من المرأة مثيرا دلاليا يبعث الحياة في الطلل الميت، كالشمس التي تلامس أشعتها كل ذي حس ، فيتنفس الصبح وتتجاوب معه، وتبدأ حياة يوم جديد ، وكذلك المرأة بالنسبة للطلل ، بل بالنسبة لمن ارتبط به.

فيتجاوب الشاعر معه ، ويستعيد قوته ، ويسافر في أحلامه المستقبلية ممتطيا ناقته التي تسفره إلى عالم أرحب فضاء لتتفاعل فيه عناصر الحياة التي ألفها ، فيشعر بالارتياح والاطمئنان.

وإذا كان الطلل رسالة تحمل في مضمونها شفرات الموت، و الفناء، فإن المرأة كمعادل، هي رسالة أيضا، تحمل دلالة الانتصار، على الفناء وعلى

الموت، ولعل هذا ما يفسر اهتمام الشاعر الجاهلي بالمرأة كأم وأنثى وحبيبة...

فالعلاقة بين الطلل والمرأة ليست علاقة تداع فحسب، وإنما هي علاقة تكامل، ولهذا تجعل مطالع المعلقات يحيل إلى المرأة وهي بدورها تحيل إليه مما يشد الشاعر إلى كليهما.

فالطلل يوحي إليه بدنو أجله ، والمرأة باستمرار حياته ، فعلاقة الشاعر بالمرأة توحي بالحنين إلى المرأة (الأم).

المـــرأة الأم:

المرأة كأنثى قد تعني للشاعر ما تعنيه أية أنثى من الأخريات، ولكن المرأة الأم تثير عاطفة البكاء لحرمانه من عطفها و حنانها، ولهذا فإن بكاء امرئ القيس في المشهد ليس سوى بكاء على ما ضاع منه من العطف و الحنين.

فلقد أوحى المنظر إليه أن بالإفصاح عما بداخله بتوظيفه المرأة كأم الحويرث وأم الرباب، وكأن الأمومة كقيمة اجتماعية نفسية هي مبعث مركز الصراع بين الطرفين.

ثم يبين ذلك في سياق رأيه بقوله : «**وقد انتهى هذا التقابل إلى التوفيق بين الطرفين بتقسيم إمكانات المرأة الجسدية أحيانا، وتقسيم طاقتها العاطفية أحيانا أخرى**»(25).

وهي إشارة إلى تجربة امرئ القيس، لأنه أكثر المعلاقتيين وصفا للمرأة إلى حد تجاوز المتعارف عليه في القبيلة.

فامرؤ القيس بهذا الموقف قد لمح إلى استرجاع شيء طبيعي تملكه فحرم منه، ولذلك فالابن هو العنصر البديل للشاعر، وتصبح العلاقة هنا بين المرأة كأم وابنها طبيعية.

ولعل ما زاد هذا الموقف توضيحا قوله تعالى: «... وَبرًّا بوَالدتي...»(26).

المرأة كمحبوبة :

لقد وردت أسماء نساء عديدات في المعلقات السبع، وكان لكل شاعر حبيبة استوقفته عند الطلل باكيا، بدءا بامرئ القيس في البيت الأول من معلقته، وانتهاء بالحارث بن حلزة في البيت الخامس من معلقته، مستحضرين جمال المرأة المتمثل في الوشم كما هو الحال عند طرفة في البيت الأول وزهير في البيت الثاني ولبيد في البيت التاسع، ومحاورا الحبيبة الراحلة كما هو الحال عند عمرو بن كلثوم في البيت التاسع، وعنترة في البيتين الثامن والعاشر، وامرئ القيس في البيت الثالث عشر.

فهذه العناصر التي التقى فيها شعراء المعلقات بالمحبوبة أو المعشوقة، تمثل وسيلة استئناف، وتوحي كمؤشر دلالي إلى حقيقة البعد النفسي لتجربتهم وهو ما يتأكد في قول امرئ القيس :

إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَا القَرَنْفُلِ(27)

فَفَاضَتْ دُمُوعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي(28)

أَغَرَّكِ مِنِّي أَنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي وَأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ(29)

وتفرز طبيعة الصياغة من هذه الدلالات المصارحة و الثقة بالنفس ويكشف الشاعر عن مشهد درامي يجسده التركيب «**فاضت دموع العين مني صبابة**»(30) «بل دمعي محملي» ويصور مشهدا يحيل إلى الاكتمال بين الرجل والمرأة، في البيت الواحد والعشرين حيث تكون الحركة متداخلة بينهما وتجعل من جسميهما واحدا ويتجلى ذلك واضحا في قوله :

وَإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَةٌ فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُلِ(31)

وإذا كان هو حال الشاعر الجاهلي بالمحبوبة والمعشوقة فكيف حاله والزوجة ؟

وليس هناك ما يرصد علاقته بامرأة كزوجة، ولا ما يحدد العلاقات

الدلالية التي تحيل إلى شاعر منهم كزوج، ولا أنفي بهذه الإشارة عدم ارتباط هؤلاء الشعراء بزوجات في قصائد شعرية أخرى ولكن يستخلص من دلالة المرأة في قصائد المعلقات السبع ما يلي :

الوصول إلى تحديد دلالة المرأة – في المعلقات – تحديدا دقيقا يقتضي مكاشفة المراحل التاريخية التي مرت بها ، وستبقى الأعلام النسوية : «... **ودلالتها في هذا الشعر أمرا مغيبا حتى يستجد من الكشوف التاريخية ما يعين على تفسيرها**»(32).

وعلى الرغم من ارتباط المرأة بالمعتقدات الدينية القديمة، فلا تعد رمزا بالمفهوم الشائع لعدم قدرة الشاعر الجاهلي على مساواة المرأة بالشمس (بهدف العبادة) وبخاصة أنه كان يطمئن و يرتاح عندما يندها.

فاهتمام الشعراء الجاهليين على اختلاف معتقداتهم وبيئاتهم بالمرأة لم يتجاوز الاهتمام بها كأنثى تقوم بدور الإنجاب الذي تستمر به الحياة .

«**فالخصوبة هي الرؤية الجوهرية لصورة المرأة في الشعر الجاهلي، منها كان المنبع، وإليها كان التصوير (...) وبذلك كانت هي الأصل (...) في تكوين الصورة في الشعر الجاهلي**»(33).

ولذلك فالأم بين دور الخصوبة والعطف والحنان ، وكمحبوبة ، ومعشوقة ، يملأ جمالها فراغ الشاعر وتفتح أمامه فضاء الحياة واسعا.

الهوامـش

(1) عنترة بن شداد الديوان ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، دط 1995 ، ص 118.

(2) د. عبد الملك مرتاض .السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنترولوجية لنصوصها، دراسة منشورات اتحاد الكتاب. سوريا. 1998. ص 252.

(3) الزوزني.شرح المعلقات السبع ص.5

(4) إنعام الجندي.الرائد في الأدب العربي.دار الرائد العربي. لبنان.ط 2، 1986، ص 130.

(5) سورة التكوير الآية 9.

(6) الزوزني. شرح المعلقات السبع. ص17.

(7) طرفة، الديوان. ص 20.

(8) زهير، الديوان.ص 102.

(9) الزوزني، شرح المعلقات السبع.ص 104.

(10) عنترة، الديوان.ص 123.

(11) الزوزني، شرح المعلقات السبع. ص 132.

(12) مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي.ص 191.

(13) طرفة، الديوان.ص 20 .

(14) د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي (حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها). دار الأندلس. لبنان. ط 2. 1983.ص 70.

(15) المرجع نفسه. ص 72.

(16) د.عبدالملك مرتاض. السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنترولوجية لنصوصها (دراسة). ص 263.

(17) الزوزني، شرح المعلقات السبع. ص 17.

(18) طرفة، الديوان، ص 20.

(19) زهير، الديوان.ص 102.

(20) الزوزني، شرح المعلقات السبع. ص 80.

(21) المصدر نفسه.ص 82.

(22) المصدر نفسه.ص 104.

(23) المصدر نفسه.ص 104.
(24) المصدر نفسه.ص 104.
(25) د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي (حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها).ص 91.
(26) د. عبدالملك مرتاض .السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنترولوجية لنصوصها.ص 264.
(27) المرجع نفسه.ص 264.
(28) الزوزني، شرح المعلقات السبع.ص 12.
(29) د.محمد عبدالمطلب، القراءة الثانية في شعر امرئ القيس.ص 80.
(30) سورة مريم.الآية 32.
(31) الزوزني، المعلقات السبع (معلقة امرئ القيس).ص 8.
(32) المرجع نفسه.ص 13.
(33) المرجع نفسه.ص 13.





* * *

الرواية الدينية والرواية الأدبية قبل عصر التدوين

محمد مريني[*]



1 – مفهوم الرواية: مسار التكون

1-1 – تشير المعاجم اللغوية إلى أن الرواية كانت لها في البداية دلالة حسية مرتبطة بالماء وحمله:

هكذا أطلق اللفظ على المزادة التي فيها الماء. وقيل «رويت لأهلي» أي «استقيت لهم». وقيل للحبل الذي تشد به الأحمال «الرواء». ورويت بعيري وأرويته: «شددت عليه حمله»[1]. وسمي البعير أوالبغل أوالحمار الذي يستقى عليه الماء راوية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه. قال لبيد:

فَتَوَلَّوا فَاتِراً مشيهم كروايا الطبع همت بالوحل

وكان يقال للضعيف الوادع: «ما يرد الراوية» أي أنه يضعف عن ردها على ثقلها لما عليها من الماء. كما سمي الرجل المستقي أيضا راوية[2].

(*) باحث وأكاديمي من المغرب.

سينبثق عن هذا المعنى اللغوي الأصلي – الذي يربط الرواية بالماء – معنى آخر مجازي؛ إذ صارت «الرواية» تدل على مطلق الحمل كيفما كانت طبيعته:

– مثل حمل المتاع:

يقول زهير:

يسيرون حتى حبسوا عند بابه ثقال الروايا والهجان المتاليا

– وحمل الديات؛ كانوا يقولون: «وإن فلانا لراوية الديات»، أي حاملها، وبنو فلان روايا الحملات. قال الكميت:

وكنا قديما روايا المئين بنا يشتق الجارم المبسل

وقال أبو شأس:

ولنا روايا يحملون لنا أثقالنا إذ يكره الحمل[3]

1-2 – بالإضافة إلى هذا الحمل الذي ينصرف إلى أشياء مادية، استعمل لفظ «الرواية» للإشارة إلى حمل الأشياء المعنوية. من ذلك استعمال لفظ "الرواية" للدلالة على ما يقوم به السادات من حمل لشؤون وأعباء القوم. فالراوية هنا هو السيد، والروايا هم السادات.

وقد أصبح «الحمل الأدبي» نوعا من المتاع المعنوي، الذي يمكن للراوي أن يحمله أيضا. قال أبو بكر الصديق لرسول الله صلى الله عليه وسلم: «بأبي أنت، ما أنت بشاعر ولا راوية». بل أصبح لفظ الرواية يقترن بالشعر: روى الشعر يرويه رواية وتَرَّواه. وفي حديث عائشة، رضي الله عنها، أنها قالت: تَرَّووا شعر حجية بن المُضَرّب، فإنه يعين على السَّيّر. قال الفرزدق:

أما كان في معدان والفيل شاغل لعنبسة الراوي على القائد؟

والراوية كذلك إذا كثرت روايته، والهاء للمبالغة في صفته بالرواية. ويقال: روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه. قال الجوهري: رويت الشعر رواية فأنا راو له. وروَّيته الشعر تروية أي حملته على روايته، وأَرْوَيْتُهُ أيضا[4].

1-3 – قولهم «راوية الحديث» من قولهم البعير يروي الماء، أي يحمله، وحديث مروي، وهم رواة الأحاديث ورووها: حاملوها[5].

والعلاقة اللغوية بين «الحديث» و«الرواية» ثابتة. ذلك أن الحديث اسم من التحديث، وهو الإخبار. ومعنى الإخبار كان متداولا عند العرب منذ القديم: فالخبر واحد الأخبار، «وهو ما أتاك من نبأ عمن تستخبره»[6]. وحيثما قلبت الحديث تجد الطابع الشفهي – المرتبط بالرواية – غالبا عليه.

ولا شك في أن هذه المعاني المجازية الأخيرة، يعود أصلها إلى المعنى اللغوي الأصلي المرتبط بالماء: حمله وحامله من رجل أودابة[7].

2 – العلاقة بين العلوم الأدبية والعلوم الدينية:

1-2 – ثمة تداخل واضح بين الأدب والعلوم الدينية. لقد كان الأدب هو المعين على فهم النص الديني (القرآن الكريم والحديث النبوي)؛ ومن ثم اعتبر العلماء المسلمون علم الأدب وعلم اللغة من فروض الكفايات[8]. يتعين علينا هنا أن نذكر بخصوصية الحضارة العربية الإسلامية؛ فهي حضارة قائمة على النص، ومن هنا كان للغة منزلة متميزة. ومما لاشك فيه أن الأدب كان مصدرا جوهريا لتحقيق خصوصية الحضارة الإسلامية. لقد كان الأدب هو المعين على فهم النص الديني (القرآن الكريم والحديث النبوي)، لذلك كان «من الطبيعي أن تتداخل المقاييس المرجعية وتذوب قيمة الأدب من حيث هو فن لينساب في شرايين اللغة كأس من أسسها المحايثة»[9].

2-2 – من الجوانب التي هيأت لهذا التداخل، ما عرف عن الرسول (ص) من مواقف إيجابية تجاه الشعر عموما:

فموقفه من كعب بن زهير مشهور. فقد أهدر الرسول عليه الصلاة والسلام دمه، وهدده، لما بلغه عنه من هجاء. لكن لما أتاه تائبا عفا عنه، وخلع

عليه بردته[10]. وبلغ من إعجابه بالشاعر «زيد الخيل» أن سماه «زيد الخير». وقال له:

«ما وصف لي أعرابي في الجاهلية فرأيته في الإسلام إلا رأيته دون الصفة لَيْسك»[11].

وللرسول صلى الله عليه وسلم أخبار كثيرة تدل على أنه كان يحب الاستماع إلى الشعر. وكان يقول: «الشعر كلام من كلام العرب جزل، تتكلم به في بواديها وتَسيلُ به الضغائن من بينها»[12].

وقد روي عنه أنه جلس في مجلس ليس فيه إلا خزرجي ثم استنشدهم قصيدة قيس بن الخطيم، يعني قوله:

أتعرفُ رسماً كاطراد المذاهبِ
لِعَمرةَ وحشاً غير موقف راكب

فأنشده بعضهم إياها، فلما بلغ إلى قوله:

أجالدهم يوم الحديقة حاسراً
كأن يدي بالسيف مُخْراقُ لاعب

فالتفت إليهم الرسول صلى الله عليه وسلم فقال: «هل كان كما ذكر؟» فشهد له ثابت بن قيس بن شماس، وقال له: «والذي بعثك بالحق يا رسول الله، لقد خرج إلينا سابع عرسه عليه غلالة وملحفة مورسة فجالدنا كما ذكر»[13].

2-3 - ولقد اقتضت حاجة المسلمين إلى تفسير القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، شرح ما غمض من ألفاظهما شرحاً لغوياً، يتطلب من المفسر الاستشهاد بأبيات من الشعر العربي. وقد ظهر هذا التوجه مبكرا عند بعض الخلفاء الراشدين:

يعد عمر بن الخطاب أول من سن هذا المنهج، مما يذكر في هذا الصدد أنه سأل الناس وهو على المنبر عن معنى قوله تعالى: ﴿**أو يأخذهم على تخوّف**﴾[14]، فسكتوا. فقام شيخ من هذيل، فقال: هذه لغتنا، التخوف: التنقص، فقال عمر: هل تعرف العرب ذلك في أشعارها: فقال: نعم. قال شاعرنا أبو كبير يصف ناقته:

تخوَّف الرَّجل منها تامكاً قرداً كما تخوَّف عود النَّبعة السَّفنُ

فقال عمر: عليكم بديوانكم لا تضلوا، فقالوا: وما ديواننا؟ قال: شعر الجاهلية فإنه فيه تفسير كتابكم ومعاني كلامكم[15].

2-4 - وقد ظهرت في مراحل متقدمة من تاريخ التفسير مدرسة اهتمت بالتفسير اللغوي لألفاظ القرآن الكريم. يمكن الإشارة هنا إلى مساءلة نافع بن الأزرق لعبد الله بن عباس وإجابته له، وهي مسائل معروفة في كتب التراث. وفيها سأل الأول الثاني عن مجموعة من الألفاظ الواردة في القرآن الكريم. وكان ابن عباس يشرح الألفاظ شرحا لغويا، مستشهدا بشواهد من الشعر الجاهلي. من أمثلة ذلك:

- «قال نافع بن الأزرق لابن عباس: أخبرني عن قوله تعالى: «عن اليمين والشمال عزين» قال ابن عباس: عزين، الحَلَقُ الرِّفاق. قال: وهل تعرف العرب ذلك؟ قال: نعم، أما سمعت قول عبيد بن الأبرص:

فجاءوا يهرعون إليه حتى يكونوا حول منبره عزينا»[16]

- قال: أخبرني عن قول الله تعالى: «وابتغوا إليه الوسيلة» ما الوسيلة؟. قال القربة، قال فيه عنترة:

إن العدو لهم إليك وسيلة أن يأخذوك تكحّلي وتخضّبي»[17]

لذلك قال ابن عباس: «الشعر ديوان العرب، فإذا خفي علينا الحرف من القرآن الذي نزله الله بلغة العرب رجعنا إلى ديوانها فالتمسنا معرفة ذلك منه»[18].

5-2 - ولقد حظي الشعر العربي، وخاصة الجاهلي، منه بأهمية كبيرة. فقد اعتبر العلماء المسلمون علم الأدب وعلم اللغة من فروض الكفايات[19]. واعتبروا الشعر «ديوانا للعرب فيه علومهم وأخبارهم وحكمهم»[20]. كما جعل التراث العربي الشاعرَ «مأخوذا بكل علم، مطلوبا بكل مكرمة[...] وأنه قيد للأخبار وتجديد للآثار»[21]، وأصبح علم الشعر من بين الكلام «شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم، وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم. وكانت ملكته مستحكمة فيهم شأن ملكاتهم كلها»[22].

3 - الرواية الدينية:

3-1 - نقل الوحي بين الشفهية والكتابية:

كان الرسول صلى الله عليه وسلم يتلقى الوحي عن جبريل بالطريقة الشفهية[23]. وكان حريصا على حفظ ما ينزل عليه من القرآن الكريم، حرصا جعله يتعجل في التلاوة. وكان كذلك يخشى أن ينسى شيئا من القرآن. حتى تعهد الله سبحانه له بعدم نسيان شيء منه. فقد ورد في سورة «القيامة» قوله تعالى:

«لا تحرك به لسانك لتعجل به، إن علينا جمعه وقرآنه، فإذا قرأناه فاتبع قرآنه، ثم إن علينا بيانه»[24].

وأيضا قوله تعالى في سورة «الإسراء»: ﴿**وقرآنا فرقناه لتقرأه على الناس على مكث ونزلناه تنزيلا**﴾[25].

وكان إذا ما انتهى الوحي تلا الآيات التي نزلت، وأمر كتبة الوحي بكتابتها بين يديه فيكتبوها. وكتاب الوحي عديدون عدهم الحافظ العراقي إلى اثنين وأربعين كاتبا، أشهرهم الخلفاء الأربعة، ومعاوية بن أبي سفيان، وزيد بن

ثابت، و أبي بن كعب رضي الله عنهم. أما وسائل الكتابة فكانت هي الرقاع و العسب و اللخاف و العظام.

وكان أول ما أنزل عليه من الوحي هو خمس آيات من سورة العلق. من قوله تعالى ﴿اقرأ باسم ربك الذي خلق. خلق الإنسان من علق﴾[26]، إلى قوله: ﴿علم الإنسان ما لم يعلم﴾[27]. ومنذ بدأ نزول القرآن على الرسول صلى الله عليه وسلم ظل يحفظ في الصدور أساسا[28]. وكان حريصا على إقرائه على الصحابة. وإذا كان من المعروف أن أغلب الصحابة كانوا يحفظون الكثير أو القليل من القرآن الكريم، فإن بعضهم تيسر له أن يعرض ما حفظه على الرسول صلى الله عليه وسلم، والبعض الآخر على الصحابة[29].

ولا شك في أن الاعتماد على الحفظ في صيانة القرآن الكريم من الضياع سيؤدي إلى إنعاش الذاكرة، التي ستصبح القناة الأساسية في نقل المعرفة. خاصة بعد تأصيل علم الحديث، الذي كان يعني فيه أساسا بالإسناد. وسيظهر -فيما بعد- ما يصطلح عليه بالرواية العلمية، التي تعتمد النقل القائم على الضبط والإتقان والتحقيق والتمحيص.

3-2 - رواية الحديث النبوي:

كان الغالب على نقل الحديث النبوي في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، هو النقل الشفهي[30]. كان الصحابة يأخذون عن الرسول صلى الله عليه وسلم مباشرة، وكانت مجالسه هي الحلقات العلمية الأولى التي عرفت في سلسلة المؤسسة العلمية في التاريخ العربي.

وكان الرسول صلى الله عليه وسلم قد نهى عن تدوين الحديث:

- فعن أبي هريرة، قال: «خرج علينا رسول الله صلى ا لله عليه وسلم ونحن نكتب الأحاديث، فقال: «ما هذا الذي تكتبون؟»»، قلنا: أحاديث سمعناها

منك. قال: «أكتابا غير كتاب الله تريدون؟ ما أضل الأمم من قبلكم إلا ما اكتتبوا من الكتب مع كتاب الله»[31].

- «لا تكتبوا عني، ومن كتب عني غير القرآن فليمحه، وحدثوا عني ولا حرج، ومن كذب علي متعمدا فليتبوأ مقعده من النار»[32].

وكان الصحابة يتلقون الحديث عن النبي صلى الله عليه وسلم، إما بطريق المشاهدة لأفعاله وتقريراته، وإما بطريق السماع ممن سمع عن النبي صلى الله عليه وسلم، أوشهد أفعاله وتقريراته، لأنهم جميعا لم يكونوا يحضرون مجالسه، بل كان منهم من يتخلف لبعض حاجاته[33].

ستتأكد هذه الحاجة إلى رواية الحديث بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، وقد اعتمد الصحابة منهجا قائما على الحرص على التثبت، والتقليل من الرواية قدر الإمكان، لذلك لم تكن هناك مرويات كثيرة. فقد شيَّع عمر بن الخطاب جماعة من أصحاب رسول الله، كانوا ذاهبين إلى الكوفة، ثم أوصاهم بقوله:

«إنكم تأتون أهل قرية لهم دوي بالقرآن كدوي النحل، فلا تصدوهم بالأحاديث فتشغلوهم، جردوا القرآن، وأقلوا الرواية عن رسول الله صلى الله عليه مسلم، امضوا وأنا شريككم»[34].

3-3 - كما كان عمر بن الخطاب أول من سن قاعدة التثبت في نقل الحديث. وذلك بعد أن تقدم العهد بصاحب الرسالة، واشتدت حاجة الناس إلى الحديث النبوي. وخُشي أن يقع التدليس والكذب على رسول الله صلى الله عليه وسلم. رُوي أن أبا موسى الأشعري استأذن على عمر بن الخطاب، فلم يأذن له فانصرف، فطلبه عمر فروى له الحديث: «من استأذن ثلاثا فلم يأذن له فلينصرف» وأنه استأذن، فقال عمر: إما أن تأتيني ببينة على ما رويت وإلا لأفعلن بك - يريد تعزيره - فلما شهد له أبو سعيد الخدري، قال له «عمر»: أما إني لم أتهمك في دينك ولكنها الرواية عن رسول الله.

وعن ابن عساكر ، عنه قال: سمعت عمر بن الخطاب يقول لأبي هريرة: لتتركنَّ الحديث عن رسول الله أو لَألحقنّك بأرض دوس (أي بلده)[35].

وكان علي بن أبي طالب على المنهج نفسه في التثبت يقول: «كنت إذا سمعت من رسول الله صلى الله عليه وسلم حديثا نفعني الله بما شاء منه، وإذا حدثني عنه محدث استحلفته، فإن حلف لي صدقته».

3-4 - وفي عهد عثمان بن عفان اضطرب أمر الناس، وخاضوا في ضروب من الشك والحيرة والقلق. فكان فيهم من لا يتثبت في ما يرويه عن الرسول صلى الله عليه وسلم. يقول أحد الصحابة، وهو عمران بن حصين: «والله إن كنت لأرى أني لو شئت لحدثت عن رسول الله صلى الله عليه وسلم يومين متتابعين، ولكن بطأني عن ذلك أن رجالا من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم سمعوا كما سمعت، وشهدوا كما شهدت، ويحدثون أحاديث ما هي كما يقولون، وأخاف أن يشتبه لي كما شُبه لهم، فأعلمك أنهم كانوا يغلطون لا أنهم كانوا يتعمدون».

واشتدت في هذه المرحلة حاجة الناس إلى إسناد الحديث. يقول ابن سيرين: «لم يكونوا يسألون عن الإسناد حتى وقعت الفتنة، فلما وقعت نُظر: من كان من أهل السنة أخذوا حديثه، ومن كان من أهل البدعة تركوا حديثه»[36].

3-5 - أمر آخر كان له صلة - في البداية - برواية الحديث، وهو رواية التفسير. وكان التفسير يدوَّن ضمن كتب الحديث خاصة. يعتبر هذا العلم من أقدم علوم القرآن ظهورا، فقد واكب عملية نزول الوحي على النبي صلى الله عليه وسلم. وكانت تلك ضرورة تفرضها حاجة المسلمين إلى البيان الذي يتناول ما كان يتنزل عليه من الآيات، مصداقا لقوله تعالى: ﴿وَأَنزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾[37]. فلما انتقل النبي صلى الله عليه وسلم إلى

الرفيق الأعلى كان الأمر في البيان يرد إلى ما أثر عنه في ذلك؛ من هنا ظهر ما يصطلح عليه بـ «التفسير بالمأثور».

وكان هذا النوع من البيان – في بداية الأمر – مقصورًا على التناقل عن طريق الرواية فحسب. وكان الصحابة يروون عن الرسول صلى الله عليه وسلم تفسيره لبعض الآيات والسور القرآنية.

وكان هذا النقل مندرجا ضمن الأخبار التي كان الصحابة يتناقلونها استجابة للتوجيهات النبوية الداعية إلى «الإخبار» و«التبليغ»:

– «ألا ليبلغ الشاهد منكم الغائب»[38].

– «فليبلغ الشاهد الغائب ، فرب مُبلَّغ أوعى من سَامع»[39].

– «نضرَّ الله امرأ سمع مقالتي فوعاها فأداها كما وعَاها»[40].

وقد تولى حافظ الإسلام جلال الدين السيوطي حصر الممتازين في عصر الصحابة بدقة المعرفة في تفسير القرآن، كما تولى حصر الممتازين بالاجتهاد للرجوع إليهم في الفتوى، فذكر في كتاب الإتقان في علوم القرآن: أن أعلم الصحابة بالتفسير، وأتمهم امتيازا عن البقية بطول الباع في الإعراب عن معاني القرآن الكريم، بصورة مسلم بها عن بقية معاصريهم من الصحابة، إنما هم الخلفاء الأربعة، ثم الصحابة المشهود لهم بعمق النظر في تفسير القرآن: أبو بكر، وعمر، وعثمان، وعلي، وابن مسعود، والزبير بن عوام، وزيد بن ثابت، وأبي ابن كعب، وأبو موسى الأشعري، وعبدالله بن عباس. وكان لسبق وفاة التسعة الأوائل من المذكورين سابقا، وقلة اختلاطهم بالناشئة الغالبة في عصر التابعين، ما رفع منزلة آخر العشرة وأصغرهم، وأبرز مقامه في جيل لم يجد الناس مفزعا للحديث في التفسير أتم اضطلاعا منه، ونعني به عبد الله بن عباس[41].

سيعمل التابعون –في المرحلة اللاحقة – على نقل ورواية ما كان عند الصحابة من تفسير منقول عن الرسول صلى الله عليه وسلم، أو ما اجتهدوا في

تفسيره. وأخضعوا النقول المتعلقة بالأخبار التفسيرية للقانون العام للأحاديث والأخبار النبوية: من التحري، والتصحيح، والضبط.

ثم مع بداية مرحلة التدوين عموما – التي يؤرَّخ لها عادة ببداية النصف الثاني من القرن الهجري الثاني – وبداية تدوين الحديث خصوصا، بدأ التفسير يدوَّن ضمن كتب الحديث خاصة، إذ كان يُفرد له باب مستقل ضمن الأبواب التي تشتمل عليها المدونات الحديثة.

4 – الرواية الأدبية:

4-1 – في الجاهلية:

لقد كان العرب – في الجاهلية – أميين؛ لا يقرؤون إلا ما تخطه الطبيعة؛ لذلك فقد كان هناك اعتماد على الذاكرة في نقل المعرفة. وقد تباينت آراء الباحثين في تعليل هذه الظاهرة: فقد ذكر بعض الباحثين أن الأصل في اعتماد العرب على الحفظ كان هو كونهم قوما بادين، وأن قلة مرافق الحياة التي في أيديهم كانت هي الباعث لهم على الاعتماد على الذاكرة والحفظ. وهناك من يرى أن «أن العرب قوم معنويون، ولم يجر من الأحكام النفسية على أمة من الأمم ما جرى عليهم؛ ولهذا كان لابد لهم في أصل الخلقة من الحوافظ القوية التي ترتبط مآتر تلك النفوس ارتباطا، وإلا اختل تركيبهم الطبيعي، وانتفت الموازنة بين قواهم، فلم يقم صلاح القوة الواحدة بفساد الأخرى»[42]. وما الأسجاع والحكم والأمثال والشعر بخصائصه الإيقاعية، إلا مظاهر لعملية تطويع اللغة لتلائم اعتماد قناة التواصل الشفهية.

وإذا أردنا تتبع مسار «الرواية» قبل أن تظهر بالمفهوم الاصطلاحي[43]، الذي أشرنا إليه سابقا، يمكن الإشارة إلى الجوانب التالية:

كانت الرواية متصلة – في البداية – بالشعر وحده؛ من حيث حفظه، وإنشاده. وقد ساد هذا المفهوم في العصر الجاهلي، والقرن الأول من العصر الإسلامي. من الشواهد على ذلك ما يلي:

- على مستوى القبيلة، كانت أغلب القبائل تروي أشعار شعرائها. من ذلك ما ذكره صاحب الأغاني عن بني تغلب، أنهم كانوا في الجاهلية شديدي التعلق بمعلقة شاعرهم «عمرو بن كلثوم»، التي كانوا يروونها أبا عن جد. حتى هجاهم شاعر من بكر بن وائل بقوله:

ألهى بني تغلب عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يروونها أبدا مذ كان أولهم يالرجال لشعر غير مسؤوم (44)

- على مستوى الشاعر الفرد، كان لكل شاعر راوية خاص. وهذا تقليد اجتماعي ظل سائدا إلى العصر الأموي: يذكر المؤرخون أن الأعشى كان راوية لخاله المسيب بن علس، كما أن امرأ القيس كان راوية لأبي دؤاد الأيادي. وروى زهير بن أبي سلمى عن ثلاثة شعراء. هم على التوالي: أوس بن حجر الذي كان زوجا لأمه، وبشامة بن غدير، الذي كان خالا له، ثم طفيل الغنوي. كما روى كعب بن زهير عن أبيه زهير، وروى عنهما معا الحطيئة. وروى هدبة بن خشرم عن الحطيئة، وعن هدبة روى جميل بُثينة، وعن جميل روى كُثيِّر عزّة والسائب السدوسي راوية كثير...إلخ(45). والجدير بالذكر أن هذا النوع من الرواية هو الذي أدى إلى وجود مدارس أدبية، ذات خصائص فنية ممتدة ومتميزة. وهو أمر نبه عليه طه حسين، على الخصوص(46).

- بالإضافة إلى هذا النوع من الرواية المرتبط بـ «الشعراء» الرواة، كان هناك رواة آخرون اقتصرت وظيفتهم على رواية الشعر، دون أن يتجاوزوا ذلك إلى نظمه: يذكر المؤرخون أن الأعشى كان له في الجاهلية راويان يرويان شعره، أحدهما يدعى «عبيد» والآخر يدعى «يحيى بن متى».

وإذا كان من الثابت أن العرب في الجاهلية لم تكن تدون أشعارها عن طريق الكتابة، وإنما كان الشعر محفوظا في الصدور، فإن اعتماد العرب على

الحافظة سيؤدي إلى ضياع الكثير من الشعر العربي الجاهلي، كما أن بعض الرواة ستعمد إلى الافتراء والتزييف والوضع لأسباب كثيرة.

2-4 – في الإسلام:

استمر هذا التقليد الذي يربط الرواية بالشعر حتى بداية القرن الثاني. قال محمد بن المكندر التيمي المدني (ت 13): «ما كنا ندعو الراوية إلا راوية الشعر، وما نقول هذا يروي أحاديث الحكمة إلا عالم»[47].

ولما أُرسيت قواعد علم مصطلح الحديث، وتصدر المحدثون مجالس العلم، صار يطلق على الواحد منهم لقب «الراوية». من هنا دخل مصطلح الرواية طوره الثاني. هكذا بدأ المصطلح يأخذ أبعاده العلمية، التي أصبحت تقترن بالحفظ والنقل والضبط والتحقيق والتمحيص. وأصبحت لهذه الوظيفة العلمية مجالسها الخاصة. وظهر شيوخ يتصدرون هذه المجالس، وطلاب يستمعون إلى المادة العلمية التي يقدمها هؤلاء الشيوخ.

الحديث عن الرواية يحيلنا على ما يصطلح عليه ب "عصر التدوين" في القرن الثاني الهجري، وهي مرحلة مهمة في التاريخ العلمي العربي؛ إذ فيها تشكلت الرؤية الأولى للعالم في التاريخ العلمي العربي الإسلامي، وفيها دُوِّنت المعارف العربية الإسلامية[48]. من المفيد الإشارة هنا إلى دور الرواية الشفهية والنقل الشفهي في ضبط المعارف والعلوم. لقد دونت في هذا العصر – من منظور تأصيلي – المعارف و الشواهد المثلى لمختلف المعارف. وكانت الخلفية المعنوية الأساسية التي تؤطر عملية الجمع هي الخوف من الضياع والوضع والانتحال، والحفاظ على الأصول. ولا شك في أن الاعتماد على الرواية في تصنيف وضبط المعارف العربية الإسلامية سيؤدي إلى إنعاش الذاكرة، التي ستصبح القناة الأساسية في نقل المعرفة.

من الثابت أن العرب في الجاهلية لم تكن تدون أشعارها عن طريق الكتابة،

وإنما كان الشعر محفوظا في الصدور. ومع اعتماد العرب على الحافظة القوية ضاع الكثير من الشعر العربي الجاهلي، وأصيب بعضه بالافتراء والاختلاق من قبل بعض الرواة لأسباب كثيرة[49].

وحمل ذلك النقاد القدامى على نقد الرواة، وتجريح الوضاعين والتنبيه على الشعر المنحول. ومنهم المفضل الضبي، الذي نقد حماد الراوية وبين أكاذيبه. والأصمعي حين نقد خلف الأحمر، وتابعهم بعد ذلك أبو الفرج الأصفهاني، في رفضه روايات ابن الكلبي عن دريد بن الصمة وبعض أشعاره. فقد نبّه إلى أنها مكذوبة ملفقة، من قبل ابن الكلبي نفسه[50].

كما أن أبا عمرو بن العلاء – بعد أن ذكر أبياتاً لذي الأصبع العدواني – نصّ على أنه لا يصح من أبيات ذي الأصبع إلا الأبيات التي أنشدها، وأن سائرها منحول[51].

وظهر هناك تداخل كبير بين العلوم الدينية والعوم الأدبية، خاصة على مستوى الأدوات والآليات ووسائط الاشتغال. فقد ذكر السيوطي في كتابه "الأشباه والنظائر"، في سياق حديثه عن علم الأدب ودواعي التأليف فيه: «هذا علم شريف... حاكيت به علوم الحديث في التقاسيم والأنواع»[52].

كما يقول في كتابه «الأشباه والنظائر في النحو»: »واعلم أن السبب الحامل لي على تأليف ذلك الكتاب الأول أني قصدت أن أسلك بالعربية سبيل الفقه فيما صنفه المتأخرون فيه وألّفوه من كتب الأشباه والنظائر»[53].

3-4 – عصر التدوين:

رغم أن العرب كانوا قد دشنوا – بداية من عصر التدوين – طورا جديدا من أطوار نقل المعرفة، وذلك بالاعتماد على الكتابة أساسا، فإن المظاهر الشفهية بقيت مع ذلك، مهيمنة على طبيعة العمل الذي كان يقوم به العلماء في

هذه الفترة. سنحاول تتبع ذلك ضمن ما يصطلح عليه «المختارات الشعرية»؛ وذلك بهدف تأكيد علاقة الرواية بالاختيار الشعري.

يمكن تصنيف المختارات الشعرية – حسب رأي أحد الباحثين[54] – إلى ثلاثة أقسام:

– مختارات القصائد.

– مختارات المقطعات المتعددة الموضوعات.

– مختارات المقطعات الموحدة الموضوع.

من النصوص الممثلة للنوع الأول المعلقات والمفضليات والأصمعيات. و من النصوص الثانية الحماسة والوحشيات، أما النصوص الثالثة فيمكن أن نمثل لها بكتاب التشبيهات.

4-3-1 – نشير – في البداية – إلى ما يمكن أن نسميه «شروط الإمكان»؛ التي نقصد بها الرؤية للعالم التي تبلورت ضمنها هذه النصوص[55].

الحديث عن المختارات الشعرية يحيلنا على ما يصطلح عليه بـ «عصر التدوين» في القرن الثاني الهجري، وهي مرحلة مهمة في التاريخ العلمي العربي؛ إذ فيها تشكلت الرؤية الأولى للعالم في التاريخ العلمي الإسلامي، وفيها دونت المعارف العربية الإسلامية[56]. كما دونت في هذا العصر– من منظور تأصيلي– المعارف و الشواهد المثلى لمختلف المعارف «أساسه الجمع والفرز والخوف من الضياع والوضع والتحريف والانتحال والحفاظ على الأصل في اللغة العربية، والدين والأدب والقيم العربية الإسلامية الأصيلة»[57].

هناك من الدارسين العرب من يعمد إلى المقارنة بين العرب والغربيين، في هذا الإطار:

إذا كانت الحاجة التي شعر بها رواد النهضة في الغرب إلى أن يتبينوا

موقعهم ويلتمسوا سبيلهم وسط كل ما عثروا عليه من كنوز الماضي، سببا من أسباب نهضة النقد الحديث في أوربا، فإن النقد العربي القديم قد خضع للتجربة نفسها؛ إذ إن من أسباب ازدهاره، حاجة العلماء في القرنين الثاني والثالث إلى التعرف على الجيد من الشعر الجاهلي، بعد أن أصبح مهددا بالضياع[58].

4-3-2 – لقد كان تناقل الشعر العربي في العصور الجاهلية – في الغالب – شفَاهاً، فإذا كان القرن الإسلامي الأول قد عرف ظهور العديد من الشعراء، الذين أغنوا الثروة الشعرية العربية، فإن الوسيلة الغالبة على تناقل الشعر كانت هي الرواية. ثم جاء القرن الثاني – الذي هو عصر البناء الحضاري – حيث سيعمد فريق من العلماء إلى العناية بالتراث الشعري العربي؛ لجمع متفرقه، والبحث عن الضائع منه، وتبويب وتنظيم فنونه.

لقد انشغل العلماء بتوثيق الألفاظ القديمة، بعد أن هجر جزء من هذه الألفاظ التي أسعفتهم كثيرا في دراسة القرآن الكريم. وإذا كانت دراسة القرآن هي السبب الأساس في هذا الرجوع إلى الماضي، فإنه من الثابت أ نه قد تولد – فيما بعد – عن هذه الحاجة الدينية بحث يراد منه خدمة التراث الشعري نفسه[59].

وقد خص طائفة من هؤلاء العلماء الشعر الجاهلي بعناية خاصة؛ إذ ظهر مجموعة من العلماء الذين صرفوا جهودهم إلى رواية الشعر؛ من أشهر هؤلاء أبو عمر بن العلاء، والمفضل الضبي، والأصمعي وغيرهم. و لم يقتصر هؤلاء العلماء على الرواية الشفهية، بل إن بعضهم اعتمد على التدوين والكتابة. فصنفوا المجموعات الشعرية، ووضعوا المختارات المتنوعة. و لم يبلغ القرن الثاني غايته حتى كان التدوين قد بلغ أشده.

4-3-3 – يمكن تصنيف مستويات المحافظة على الشعر العربي القديم إلى ما يلي:

– الدواوين الخاصة بكل شاعر بمفرده.
– المختارات الشعرية التي تتضمن قصائد أو مقطعات منتخبة لبعض الشعراء.
– المجموعات الشعرية التي تتضمن أشعار شعراء ينتمون إلى قبيلة واحدة.
– مؤلفات الثقافة الأدبية نماذج من أشعار الشعراء، ومنتخبات من قصائدهم[60].

يمكن التمييز بين «الرواية» و»الاختيار»، على أساس أن الرواية تسعى أساسا إلى التوثيق، لذلك فإن الهم يكون هو المحافظة على التراث، على علاته، فإن تعذر ذلك فعلى نموذجه وصورته. إن القيمة التاريخية للنصوص تشكل محركا أساسيا لعمل الراوي، سواء كانت هذه النصوص تسجل أحداثا تاريخية، أم تمثل نماذج فنية لفترة من الفترات.

في حين لا يهتم في الاختيار بكمال النصوص، بل يكون الهم، هو البحث عن القيم الفنية والجمالية الخالدة «فالاختيار هو عمل الذات المتخيرة في تفاعلها مع النصوص، والرواية هي محاولة التطابق مع نموذج موجود بكل حذافيره. الهم المركزي في رواية الشعر (كما في رواية الحديث النبوي) هو التوثيق، وتحقيق النصوص، والاحتفاظ بها، كما هي، أو كما يعتقد أنها هي، فهي تنطوي على موقف إيديولوجي من جهة المحافظة والتبعية، كما تنطوي على إجراء تقني له أدواته اللغوية وغير اللغوية»[61].

4-3-4 – إذا كان الهدف من إثارة هذا الموضوع ليس هو الاستقصاء، بل هو الكشف عن البعد الشفهي في المصنفات التي كتبت في هذه المرحلة، فإننا سنمثل لهذا النوع من الكتابات بكتاب «المفضليات» للمفضل الضبي، الذي يعتبر من أقدم المجموعات الشعرية التي وصلت إلينا.

لقد كان المفضل بن محمد بن يعلي الضبي من أعلام عصره في اللغة والأدب. وقد ذكر ابن النديم في الفهرست أن المفضل الضبي وضع المفضليات لتثقيف محمد بن عبد الله ولي عهد المنصور[62].

وتكمن الأهمية التاريخية للمفضليات – في نظر أحد الباحثين – في مظاهر عدة:

– فهي أقدم المختارات الشعرية؛ فتاريخ تأليف هذا النص حسب ما يمكن افتراضه هو سنة 140هـ. على اعتبار أن المهدي، الذي وضعت المفضليات لتربيته، حسب الرواية التي سبق ذكرها، كان حدثا في الثالثة عشرة من عمره.

– لأن هذا النص لم يتضمن إلا الأشعار القديمة تقريبا. فمن بين سبعة و خمسين شاعرا روى لهم المفضل قصيدة أو أكثر، نجد ستة وأربعين منهم ماتوا قبل الإسلام، وأربعة آخرين، من المخضرمين الذين عاشوا أكبر فترة من حياتهم في الجاهلية، وستة شعراء فقط ولدوا في العصر الإسلامي.

– أغلب قصائد المفضليات تامة، عكس ما يلاحظ في المختارات الشعرية اللاحقة، التي لا تتضمن إلا المقطوعات القصيرة.

– السمعة المرموقة لصاحب المفضليات، الذي كان معروفا بصدق روايته. مما يضمن أننا نمتلك قصائد أصيلة من صميم الشعر العربي القديم[63].

5 – الإسناد بين الرواية الأدبية ورواية الحديث:

الإسناد من «السند»، وهو إخبار عن طريق المتن وطريقةُ الرواة، وأما المتن فهو ما انتهى إليه السند من الحديث. ويتحقق الإسناد في الخبر من خلال روايته عن الراوي الأخير، عن الذي قبله، إلى أن نصل لمصدر الخبر، أو قائله الأصلي. سواء أكان هذا الخبر حديثا، أم بيتا شعريا، أم قولا مأثورا، أم خبرا..

5–1 – فيما يتعلق بالحديث النبوي يذكر أن أبا بكر الصديق كان أول من اشترط الإسناد الصحيح في نقل الحديث النبوي. إذ كان لا يقبل من أحد إلا بشهادة على سماعه من الرسول صلى الله عليه وسلم. وكان سببه ضرورة الشهادة على الرواية نقلا عن مصدرها الأول. فقد روى الزهري عن قبيصة بن ذؤيب:

"أن الجدة جاءت إلى أبي بكر رضي الله عنه تسأله عن ميراثها، فقال: مالك في كتاب الله شيء، ولا علمت في سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم شيئا، فارجعي حتى أسأل الناس... فقال المغيرة بن شعبة: حضرت رسول الله صلى الله عليه وسلم أعطاها السدس، فقال أبو بكر: هل معك أحد غيرك؟ فقام محمد بن سلمة الأنصاري فقال مثل ما قال المغيرة، فأنفذ لها أبو بكر»(64).

ومع ذلك يمكن القول، بشكل عام، إن الصحابة رضي الله عنهم، كان يُحدِّث بعضهم بعضا، و لم يكونوا يحتاجون إلى أن يسألوا عن الإسناد؛ لأنهم كانوا كلهم عدولا.

وقد أصبح إسناد الحديث أمرا ملحا فيما بعد، حين وقعت الفتنة، وفشى الوضع. وقد وضع مسلم في مقدمة «صحيحه» بابا بعنوان: «باب أن الإسناد من الدين والرواية لا تكون إلا عن الثقات». وذكر فيها ما قاله ابن سيرين: «لم يكونوا يسألون عن الإسناد، فلما وقعت الفتنة قالوا: سَمُّوا لنا رجالكم، فَيُنْظر إلى أهل السنة فيؤخذ حديثهم، ويُنظر إلى أهل البدع فلا يؤخذ حديثهم»(65). كما قال أيضا «الإسناد من الدين، ولولا الإسناد لقال من شاء ما شاء»(66). وروى عنه أيضاً أنه قال: "بيننا وبين القوم القوائم»(67). يعني الإسناد. وقال أيضا: «مثل الذي يطلب أمر دينه بلا إسناد كمثل الذي يرتقي السطح بلا سلم»(68).

وقد وضع العلماء ألقابا للتمييز بين مستويات المحدثين؛ أشهرها: المسند، والمحدث، والحافظ:

فالمسند هو من يروي الحديث بإسناده، سواء أكان عنده علم به، أم ليس له إلا مجرد روايته.

المحدث أرفع منه بحيث عرف الأسانيد والعلل، وأسماء الرجال، وحفظ مع ذلك جملة من المتون، خاصة الكتب الستة.

أما الحافظ فهو أعلاهم درجة وأرفعهم مقاما: من صفاته أن يكون عارفا بسنن الرسول صلى الله عليه وسلم، بصيرا بطرقها، مميزا لأسانيدها، يحفظ منها ما أجمع أهل المعرفة على صحته، وما اختلفوا فيه للاجتهاد في حال نقلته(69).

5-2 – أما عن الإسناد في الأدب فقد ذكر الرافعي أن أول اسناد عرف في الأدب كان علمياً بحتاً. يتجلى في إسناد نصر بن عاصم الليثي إلى أستاذه أبي الأسود الدؤلي (...) ثم كان العلماء يروون المغازي، وهذه لابد فيها من الإسناد، وكان هذا الإسناد قصيراً لقرب التابعين من الزمن الذي وقعت فيه. ثم بعد ذلك، لما خاف الناس على لسان العرب من الفساد، وظهرت هناك حاجة إلى الكتابة عن العرب لصيانة اللغة، والاستعانة بها على فهم القرآن والحديث، وتجريد القياس في العربية، وما إلى ذلك، نشأت الطبقة التي ابتدأ الإسناد في الأدب إلى رجالها: مثل حماد الراوية، وأبي عمرو بن العلاء، وغيرهما. وصارت الرواية بهذا المعنى علمية محضة. بهذا تحقق معنى الإسناد في الاصطلاح، وكان ذلك بدء تاريخه في الأدب. ثم ظهرت الطبقة التي أخذت عن هؤلاء، وكانوا جميعاً إنما يطلبون رواية الأدب للاستعانة بها على تفسير ما يشتبه من غريب القرآن الكريم والحديث النبوي، إلى درجة أننا لا نكاد نجد فيهم من لا رواية له في الحديث، كثرت أو قلت. كما أن المحدثين يرون أنه ليس براوٍ عندهم من لم يرو من اللغة؛ لأن موضوع الحديث أقوال النبي صلى الله عليه وسلم، وهو أفصح العرب، ولذا لا يمكن أن يقيموا آراءهم في غريب الأثر ومشتبه الحديث إلا بما يحتجون به من الشعر وكلام العرب، مروياً بسنده أو مأخوذاً عمن يسنده؛ مما عسى أن يرموا به من الوضع والصنعة، وتابعهم الفقهاء بعد ذلك، فجعلوا المهارة في الشريعة والحذق بالفقه والبراعة في الفُتْيا مفتقرة إلى الأصلين الكتاب والسنة، وأقسام العربية، حتى إن الشافعي قال إنه «طلب اللغة والأدب عشرين سنة لا يريد بذلك إلا الاستعانة على الفقه»(70).

5-3 – إذا أخذنا بعين الاعتبار سياق ظهور كل من الرواية الأدبية ورواية الحديث النبوي، نفهم طبيعة الإسناد في كل منهما: ذلك أن الإسناد في الحديث النبوي يقتضي النسبة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم. بل إن التعريف الاصطلاحي للحديث النبوي يحيل على هذا المفهوم: فالحديث «اسم من التحديث، وهو الإخبار، ثم سمي به قول أو فعل أو تقرير نسب إلى النبي عليه الصلاة والسلام»[71].

أما في مجال الأدب فنلاحظ أن معظم أسانيد رواية الشعر الجاهلي تنتهي إلى الطبقة الأولى، أي إلى طبقة أبي العلاء، وحماد الراوية، وخلف، وأبي عبيدة وغيرهم لأن علم الإسناد في الأدب لم يكن معروفاً قبل هذه الطبقة. بل إن علم الإسناد علم إسلامي صرف لم يكن معروفاً في الجاهلية، ولا عند الأمم السابقة على الإسلام، ولا عند الأمم المعاصرة للأمم الإسلامية[72]. ونادرا ما تجد رواية «يتصل سندها إلى الجاهلية في شيء من الشعر والخبر، وإنما يكتفون بالنسبة إلى أولئك، لأنهم في أول تاريخ الرواية، ولأنهم يزعمون أنهم أخذوا أكثر ما يروونه عن قوم أدركوا عرب الجاهلية أو نقلوا عمن أدركهم»[73].

5-4 – وإذا كنا قد ذكرنا أنه من النادر أن تجد روايات يتصل إسنادها إلى الجاهلية، فإن بعض الباحثين قد أوردوا فعلا أخبارا مسندة يرتفع إسنادها إلى الشاعر الجاهلي. نذكر – من خلال ما يلي – بعضا منها:

– ذكر ابن حمزة في كتابه أغاليط الرواة عن رؤبة بن العجاج الراجز أنه سئل عن قول امرىء القيس:

نطعنهم سلكى ومخلوجة كرّك لامين على نابل

فقال: حدثني أبي عن أبيه، قال: حدثتني عمتي، وكانت في بني دارم، قالت: سألت امرأ القيس وهو يشرب طلى (خمرا) له مع علقمة بن عبيدة: ما

معنى قولك كرك لامين؟ قال: مررت بنابل وصاحبه يناوله، فما رأيت أسرع منه، فشبهته به.

– نقلوا عن حماد الراوية أنه قال: كان للكميت (وهو الشاعر المتوفى سنة 126هـ) جدتان أدركتا الجاهلية، فكانتا تصفان له البادية وأمورها، وتخبرانه بأخبار الناس في الجاهلية: فإذا شك في شعر أوخبر عرضه عليهما فتخبرانه عنه؛ فمن هناك كان علمه.

وقد ذكر مصطفى صادق الرافعي الروايتين، وعلق بعد ذلك قائلا: «والله أعلم بأمر هاتين الروايتين وأين تقعان من الصحة»[74].

– هناك أخبار ذات إسناد منقطع، تنتهي إلى الشاعر حسان بن ثابت، الذي يروي خبرا عن نفسه، أو عن غيره من الشعراء. من أم أمثلة ذلك: "حدثنا الزبير بن بكار قال، قال أبو غزية، قال حسان بن ثابت: قدم النابغة المدينة فدخل السوق فنزل عن راحلته ثم جثا على ركبتيه، ثم اعتمد على عصاه، ثم أنشأ يقول:

عرفت منازلا بعُرَيْتنات فأَعْلى الجزع للحي المُبِنّ

فقلت: هلك الشيخ، ورأيته قد تبع قافية منكرة...فما زال ينشد حتى أتى على آخرها، ثم قال: ألا رجل ينشد؟ فتقدم قيس بن الخطيم فجلس بين يديه وأنشد:

أَتَعْرِفُ رَسْما كاطرادِ المَذاهِبِ

حتى فرغ منها فقال: أنت أشعر الناس يا ابن أخي. قال حسان: فدخلني منه. وإني في ذلك لأجد القوة في نفسي عليهما، ثم تقدمت فجلست بين يديه، فقال: أنشد فوالله إنك لشاعر قبل أن تتكلم. قال: وكان يعرفني قبل ذلك، فأنشدته. فقال: أنت أشعر الناس»[75].

غير هذه الأخبار هناك بعض الروايات الأخرى التي يتبين منها وجود الإسناد الذي يعود إلى القائل الأول، لكنها تبقى نادرة[76].

5-5 – السؤال المطروح هنا هو: لماذا كان رواة الحديث يلتزمون الإسناد في الغالب الأعم، بينما لم يلتزمه به رواة الأدب إلا نادرا؟ يمكن إرجاع هذا الأمر إلى عاملين اثنين: يعود أولهما إلى راوي الحديث، وثانيهما إلى متلقيه.

في حديثنا عن العامل الأول نشير إلى الحرج الذي كان يشعر به راوي الحديث النبوي. فهو يروي حديث الرسول صلى الله عليه وسلم. وفي الالتزام بالإسناد ما يجعله يطمئن إلى وجود أطراف أخرى تشاركه مسؤولية نقل الحديث، وأنه لا يتحمل هذه المسؤولية وحده.

أما العامل الثاني، فمرجعه إلى سامعي الحديث من المحدث، وذلك أن الحديث يتضمن جزءا كبيرا من السنة، أو هو السنة كلها، وهو من أجل ذلك يعتبر مصدر من مصادر التشريع الإسلامي، بل إنه هو المصدر الثاني الذي يتلو كتاب الله من حيث القيمة، ولذلك وجب التدقيق والتحقيق. ومما يبعث الطمأنينة في نفوس السامعين ويوحي إليهم بالثقة في حديث المحدث – أن يصل بين عصره وعصر الرسول صلى الله عليه وسلم بسلسلة متصلة من الرواة المحدثين يشهد كلهم أنه سمعه ممن قبله حتى يتصل الإسناد إلى الصحابي فالرسول صلى الله عليه وسلم[77].

يتبن مما سبق الطابع الديني للعاملين المذكورين: «فحيث وجدت المعنى الديني تجد التثبت والتحقيق الذي لا مساغ فيه إلى خطرات الظنون، فضلا عن فَرَطات الأوهام؛ ومتى انتفى هذا المعنى عن شيء فأمره عندهم بحساب ما يدور عليه»[78].

في حين لا يستحضر الراوي للأخبار والأشعار الأدبية مثل هذا الحرج الديني. الدليل على ذلك أن الكثير من العلماء الذي جمعوا بين العلوم الدينية والعلوم الأدبية، كانوا يجدون الحرج الكبير في رواية الحديث النبوي، ولا يجدون مثل هذا الحرج في رواية الشعر العربي.

خاتمـــة:

يتبين مما سبق أن الرواية قد شكلت القناة الأساسية لنقل الكثير من مظاهر المعرفة الإسلامية. وذلك خلال مراحل متباينة من تاريخ الفكر العربي الإسلامي. وقد خضعت في سيرورة تكونها لتحولات متعددة، جعلتها تتجاوز الدلالات الحسية المرتبطة بالنقل الحسي إلى دلالات أخرى، تتعلق بنقل أشياء أخرى معنوية: فكان نقل الشعر، ونقل الحديث النبوي، ونقل تفسير القرآن الكريم... وإذا كانت الرواية الشفهية ستصبح – في مراحل لاحقة – مزاحمة بقنوات أخرى، تمثلت في الكتابة، فإن المظاهر الشفهية بقيت عالقة في مختلف المناشط التي اشتغل عليها العرب في عصر التدوين.



الهوامش

(1) أبو القاسم جار الله الزمخشري أساس البلاغة، تحقيق : محمد باسل عيون السود، ج: 1، دار الكتب العلمية، 1989، ص: 398.

(2) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1990، ج: 14. ص: 348.

(3) جار الله الزمخشري أساس البلاغة، ص: 398.

(4) ابن منظور، لسان العرب، ج: 14 ، ص: 348.

(5) جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، ص: 398

(6) ابن منظور لسان العرب، ج: 4، ص: 277.

(7) د. ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، ط5: 1978، ص: 189.

(8) جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، عيسى البابي الحلبي، ط2، (ب–ت)، ج:2– ص:302.

(9) عبدالسلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994، ص: 128–127.

(10) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني بجدة، ج:1، ص: 99.

(11) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، ج: 1، ص: 205.

(12) ابن عبد ربه، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق: محمد سعيد العريان، ط. الاستقامة ج:1، ص: 28.

(13) أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، ج3/7.

(14) سورة النحل، 48.

(15) تفسير البيضاوي (أنوار التنزيل و أسرار التأويل)، دار الفكر – بيروت، ج3، ص: 401-400

(16) د. عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، الإعجاز البياني للقرآن ومسائل ابن الأزرق دراسة قرآنية لغوية وبيانية، دار المعارف بمصر، 1984، ص: 309.

(17) المرجع نفسه، ص: 310.

(18) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن،تحقيق: مركز الدراسات القرآنية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، 1426هـ، ج1/ 848

(19) جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، عيسى البابي الحلبي، ط2، (ب–ت)، ج:2– ص: 302.

(20) مقدمة ابن خلدون، دار القلم، بيروت،ط1 : 1978، ص: 580.

(21) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 4 : 1972، ج : 1، ص : 196.

(22) عبدالرحمن بن خلدون، دار القلم، بيروت، ط1: 1978.

(23) ورد في صحيح البخاري في «باب كيف كان بدء الوحي إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم»: عن عائشة رضي الله عنها قالت: «إن الحارث بن هشام رضي الله عنه سأل رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: يا رسول كيف يأتيك الوحي؟ فقال رسول صلى الله عليه وسلم (أحيانا يأتيني مثل صلصلة الجرس وهو أشده علي فيفصم عني وقد وعيت عنه ما قال، وأحيانا يتمثل لي الملك رجلا فيكلمني فأعي ما يقول)».

(24) سورة القيامة: 16-19.

(25) سورة الإسراء: 107.

(26) سورة العلق: 1.

(27) سورة العلق: 6.

(28) تجمع المصادر العربية على أن رسول الله صلى الله عليه وسلم كان يأمر بكتابة كل ما ينزل عليه من آيات. وكان يتولى كتابة الآيات أربعة من الصحابة، هم: أبي بن كعب، ومعاذ بن جبل، وزيد بن ثابت، وأبو زيد . وكلهم من الأنصار، واختلفوا في رجلين من ثلاثة هما أبو الدرداء وعثمان.

(29) المرجع السابق، ص: 61 – 66 .

(30) هناك مع ذلك روايات عديدة، تفيد أن الرسول صلى الله عليه وسلم أباح كتابة الحديث النبوي. يمكن تتبع هذه الروايات في الكتب الخاصة بالموضوع نذكر من بين هذه الكتب: كتاب تقييد العلم، للخطيب البغدادي، دار الكتب العلمية، 1974، ص: 36–37.

(31) مسند أحمد بن حنبل، صححه وضبطه: أحمد عبد الرحمن البنا، مطبعة الإخوان المسلمين، ج:1، ص: 33.

(32) رواه مسلم، من حديث أبي سعيد الخدري.

(33) محمد أبو زهرة، الحديث والمحدثون، دار الكتاب العربي، 1404هـ، ص: 54.

(34) المستدرك للحاكم 183/1.

(35) فتح الباري شرح صحيح البخاري، 2: 120 .

(36) الذهبي، ميزان الاعتدال، تحقيق: علي البجاوي، عيسى البابي الحلبي، 1962، ج: 1، ص: 3.

(37) سورة النحل: 44

(38) صحيح البخاري، 6/ 236.

(39) صحيح البخاري، 1/ 191.

(40) الترمذي في كتاب العلم، باب ما جاء في الحث على تبليغ السماع حديث، (2665)

(41) محمد الفاضل بن عاشور، التفسير ورجاله، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1970، ص: 17.

(42) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج:1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص: 271.

(43) تحدث هنا عن المفهوم الاصطلاحي للرواية، علما بأنه كان للفظ دلالة لغوية سابقة، تتخذ هذه الدلالة بعدا حسيا ماديا واضحا، يتصل بنقل الماء عموما: مثل نقل الماء من إناء، أو من حيوان، أو من إنسان يحمله. وقد أصبحت تدل بعد ذلك على مطلق «الحمل» بشكل عام، بغض النظر عن طبيعة الشيء المحمول. وقد وردت في كل هذه المعاني شواهد ونصوص شعرية.

(44) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب، ج: 11، ص: 91.

(45) للمزيد من التفاصيل حول أخبار الشعراء الرواة يمكن الرجوع إلى:

– مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج:1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1974، ص: 264.

– ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، ط5: 1978.

– د. عز الدين إسماعيل، المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، مكتبة غريب، القاهرة، 1983، ص: 85.

(46) طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط12، 1977، ص: 265.

(47) المرجع نفسه، ص: 189.

(48) يحدد بعض الباحثين بداية التدوين في حوالي سنة 143هـ ؛ وذلك استنادا إلى نص للإمام الذهبي أورده جلال الدين السيوطي في كتابه "تاريخ الخلفاء"، يتحدث فيه عن السياق العام لنشاط التدوين، فيقول:

«قال الذهبي: في سنة ثلاث وأربعين ومئة شرع علماء الإسلام في هذا العصر في تدوين الحديث والفقه والتفسير. فصنف ابن جريج بمكة، ومالك الموطأ بالمدينة، والأوزاعي بالشام، وابن عروبة وحماد بن سلمة وغيرهما بالبصرة، ومعمر باليمن، وسفيان الثوري بالكوفة. وصنف أبو حنيفة رحمه الله الفقه والرأي. ثم بعد يسير صنف هشيم والليث وابن لهيعة ثم ابن المبارك وأبو يوسف وابن وهب وكثر تدوين العلم وتبويبه، ودونت كتب العربية واللغة والتاريخ وأيام الناس. وقبل هذا العصر كان الناس يتكلمون من حفظهم أو يروون العلم من صحف صحيحة غير مرتبة».

انظر: د. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، المركز الثقافي العربي، ط1: 1991، ص:62–63.

(49) ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص: 377.

(50) عبدالرحمن بدوي، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي، الطبعة الأولى، بيروت، دار العلم للملايين، 1979م.

(51) ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص326

(52) السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وتصحيح محمد أحمد جاد المولى، على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، 1958 ج: 1، ص: 1.

(53) السيوطي الأشباه والنظائر، في النحو، محمد مطيع الحافظ، دار الفلك الطبعة الأولى، 1403هـ، ص: 3.

(54) تصنيف للمرحوم محمد اليعقوبي في أطروحته: Recherches sur les anthologies classiques de la poésie antéislamique، نقلا عن د. محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، البيضاء، 1999، ص:69.

(55) ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986.

(56) حدد بعض الباحثين بداية التدوين في حوالي سنة 143ه؛ وذلك استنادا إلى نص للإمام الذهبي أورده جلال الدين السيوطي في كتابه «تاريخ الخلفاء»، يتحدث فيه عن السياق العام لنشاط التدوين، فيقول:

«قال الذهبي: في سنة ثلاث وأربعين ومئة شرع علماء الإسلام في هذا العصر في تدوين الحديث والفقه والتفسير. فصنف ابن جريج بمكة، ومالك الموطأ بالمدينة، والأوزاعي بالشام، وابن عروبة وحماد بن سلمة وغيرهما بالبصرة، ومعمر باليمن، وسفيان الثوري بالكوفة. وصنف أبو حنيفة رحمه الله الفقه والرأي. ثم بعد يسير صنف هشيم والليث وابن المبارك وأبو يوسف وابن وهب وكثر تدوين العلم وتبويبه، ودونت كتب العربية واللغة والتاريخ وأيام الناس. وقبل هذا العصر كان الناس يتكلمون من حفظهم أو يروون العلم من صحف صحيحة غير مرتبة».

نظر: د. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، المركز الثقافي العربي، ط1: 1991، ص:62-63.

(57) د.أحمد بو حسن، العرب وتاريخ الأدب، نموذج كتاب الأغاني، دار توبقال للنشر، 2003، ص: 156.

(58) د أمجد الطرابلسي، نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ترجمة: إدريس بلمليح. دار توبقال للنشر، ط1: 1993، ص: 23.

(59) نفسه، ص: 24.

(60) د. أمجد الطرابلسي، نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ص: 26.

(61) د. محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقا الشرق، 1999، ص: 70.

(62) فيما يتعلق بالسياق الذي ألفت فيه المفضليات يذكر ابن النديم هذه الحادثة: خرج المفضل الضبي «مع إبراهيم بن عبد الله بن حسن فظفر به المنصور، فعفا عنه وألزمه المهدي. وللمهدي عمل الأشعار المختارة المسماة بالمفضليات، وهي مائة وثمانية وعشرون قصيدة. وقد تزيد وتنقص، وتتقدم وتتأخر، بحسب الرواية عنه، والصحيحة التي رواها ابن الأعرابي». انظر: ابن النديم، كتاب الفهرست، المكتبة التجارية، مصر، 1348هـ، ص: 102.

(63) د. أمجد الطرابلسي، نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ترجمة: إدريس بلمليح، دار توبقال للنشر، البيضاء،1993، ص: 35-36 .

(64) الشيخ منصور علي ناصف، التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي وشركاؤه، 1961، ج: 2، ص: 259.

(65) صحيح مسلم، المقدمة، باب إن الإسناد من الدين 15/1.

(66) المصدر السابق.

(67) المصدر السابق.

(68) المصدر السابق، 87/1.

(69) د. صبحي الصالح، علوم الحديث ومصطلحه، دار العلم الملايين، بيروت، ط6، 1986، ص: 75-76.

(70) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ص: 287-288.

(71) د. صبحي الصالح، علوم الحديث ومصطلحاته، ص: 3-4.

(72) يقول ابن تيمية: «علم الإسناد والرواية مما خص الله به أمة محمد صلى الله عليه وسلم، وجعله سُلّماً إلى الدراية، فأهل الكتاب لا إسناد لهم يأثرون به المنقولات، وهكذا المبتدعون من هذه الأُمّة أهل الضلالات، وإنما الاسناد لِمَنْ أعظم الله عليه المِنّة، أهل الإسلام والسُّنّة، يُفرقون به بين الصحيح والسقيم، والمُعْوَجِّ والقويم...» مجموع فتاوى شيخ الإسلام ابن تيمية: 9/1.

(73) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج:1، ص: 288- 289.

(74) المرجع نفسه، ص : 265- 266.

(75) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج: 3، ص: 8-9.

(76) للاطلاع على روايات أخرى يمكن الرجوع إلى ما أورده ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمته التاريخية، ص: 262-274.

(77) المرجع السابق، ص: 258- 259.

(78) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج:1، ص: 295.

* * *

قراءة سيميائية في دالية الوأواء الدمشقي

أحمد علي محمد(*)



(1)

1-1: دواعي القراءة:

الشعر سجوف من الأضواء، يؤلفه الوهم ، وتبعثه القريحة، ويستبد به الخيال، وتشعله العواطف، وهو من ثَمَّ فن سري ملغز، لا تطول التأملات أعماقه، ولا يقدر العقل على كشف أغواره، ذلك لأنه غارق في طبيعته الغامضة، مطمئن إلى كينونته المخاتلة، مستقر في عوالمه المتناقضة، وفوق ذلك كله تراه متبايناً مختلفاً أشد ما يكون عليه التباين والاختلاف، فيأتي صاعداً هابطاً لا ينضبط في قاعدة أو يركن إلى أساس، لهذا كان من الصعب تصنيفه وضبطه، لأنك تخال أن فيه ضعفاً في ناحية، ثم يصدمك بقوته في ناحية ثانية، فلا تمتلك إلا أن تقر به، وتضع ما تحمله إزاءه من توقعات في موضع تعديل على الدوام، وقد استنزف النقد كثيراً من طاقاته في تمييز جيده من رديئه، غير

(*) كلية الآداب - حمص - سورية.

أن ذلك الجهد لم يشخص إلا في آنه وساعته، إذ كان للزمان دأب آخر، انقلب على أساسه ما كان متراجعاً في زمن ما ليغدو جيداً في زمن ثان، والعكس صحيح، فلكم أنكر الناس في سالف الزمان شعر أبي تمام، وهاهوذا شعره الآن يصعد، وتهوي دونه الآراء التي جحدته، وكم من ناقد أراد أن يظهر فساد شعر المتنبي، لكن الزمان علا به علواً كبيراً، والشعراء ليسوا جميعاً كأبي تمام والمتنبي، ولكنهم جميعاً أودعوا أشعارهم في مختبر الأزمنة، فما خرج منها سالماً كان جديراً بالنظر وبالقبول، وإن كان متبايناً ومتناقضاً فيه هشاشة وضعف، لأنه في حقيقة الأمر يجمع إلى الضعف قوة، وإلى التباين تميزاً، وإلى الهشاشة صلابة تتراءى تارة في لفظه وتارة في معناه، ويكفي الشعر أن يبرز في ناحية من هاتين الناحيتين ليكون فناً تتسع له الذاكرة، ويقبل عليه الذوق في كل أوان.

من هنا أردنا النظر إلى دالية الوأواء الدمشقي، وهي قصيدة محيرة، وقطعة لم يتح لكثير من الدارسين في هذا الزمان النظر في قراراتها وذروتها[1] وقد لفت نظرنا أن فيها بيتاً من رؤوس شواهد البلاغة العربية، فعقدنا التساؤل النقدي هل في القصيدة التي تألفت من أربعة وعشرين بيتاً نظائر لذلك البيت المشهور الذي يقول الوأواء فيه:

وأمطرت لؤلؤاً من نرجس فسقت وردا وعضت على العناب بالبرد

إن إمعان النظر في القصيدة التي انطوى عليها هذا البيت المشهور، قادنا إلى دراستها من خلال مستويات ثلاثة: المستوى التركيبي والدلالي والتداولي، في محاولة لقراءتها قراءة موضوعية، لا تدعي في التراث كمالاً ليس فيه، أو عيباً يتنزه عنه.

2-1: منهج القراءة:

تعتمد هذه القراءة من حيث الإجراء النقدي على مستخلصات النهج السيميائي في دراسة الأدب في خطوطه العامة، وهي بعد ذلك لا ترمي إلى أكثر من إجراء مقاربة سيميائية للغة القصيدة.

السيميائية لفظ إغريقي بمعنى العلامة (Semeotike)، استعمله أفلاطون في البدء لتصنيف علامات الفكر الدالة على منطقة الفلسفي، ثم جاء جون لوك في الأزمنة الحديثة ليبعث هذا المفهوم بدلالته الأفلاطونية، وعلى هذا النحو جرى بيرس الذي أكد العلاقة بين السيميولوجية والمنطق، أما دوسوسير فقد ارتبطت السيميولوجية عنده بعلم اللغة واللسانيات، حتى أمكن التمييز في المباحث اللغوية الحديثة بين السيميولوجية الدوسوسيرية والسيميوطيقا البيرسية، إذ السيميوطيقا عند بيرس ما هي سوى اسم آخر للمنطق، لأنها تعمل على صياغة قواعد تجنب الفكر من الوقوع في الخطأ، وتميز الدلائل الحقيقية من المزيفة، فتثبت الحقيقية وتقصي المزيفة، لذا كانت العلامة لديه ذات طبيعة اجتماعية وثقافية وفكرية في آن، تستند في حقيقتها إلى المنطق الرياضي، من أجل ذلك درس الظواهر اللسانية وغير اللسانية في أبعادها الثلاثة: الموضوع، والممثل، والمؤول، وجعل العلامات في ثلاثة مستويات: المستوى التركيبي والدلالي والتداولي، ثم قسم العلامة ثلاثة أقسام: الأيقونة وأراد بها العلامة التي تحيل على الشيء الذي تشير إليه بفضل ما تمتلكه من صفات تخصها وحدها، كالصورة التي تكون العلاقة فيها بين العلامة والدلالة شيئية. والمؤشر ومعناه العلاقة التي تشي بها العلامة حين يقع الشيء عليها في الواقع، كالأعراض المرضية الدالة على المرض، إذ تبدو العلاقة بين العلامة والدلالة منطقية، والرمز وهو العلامة التي تشير إلى شيء ما استناداً إلى التداعي، فتكون العلاقة بين العلامة والدلالة منطقية، والرمز وهو العلامة التي تشير إلى شيء ما استناداً إلى التداعي، فتكون العلامة والدلالة عُرفية[2]. أما دوسوسير فقد عُني بالمنحى اللغوي للسيميولوجية، إذ اللغة عنده نظام من العلامات المعبرة عن الأفكار، والسيميولوجية جزء من علم النفس العام الذي يدرس العلامات في إطار الحياة الاجتماعية، واللسان عنده لا يوجد خارج الواقعة الاجتماعية، ومن ثم فإن الدليل اللساني نتاج علاقة اعتباطية بين الدال والمدلول[3].

لقد أفاد النقد الأدبي من إجراءات المباحث السيميولوجية بفرعيها اللغوي والمنطقي، ولاسيما ما اتصل بالثنائيات الضدية، كثنائية الداخل والخارج، أما المصطلحات فقد كانت موضع تعديل، كما هو الشأن في كتاب (أساطير) لرولان بارت، الذي حدد فيه وجهة السيميولوجية الحديثة، فأوجد مصطلحات بديلة لبعض مصطلحات دوسوسير كمصطلح الدلالة على سبيل المثال، وعلى هذا النحو تشعبت مشارب السيميولوجية الحديثة وتنوعت أفكارها وصار بالإمكان تمييز اتجاهات عدة منها:

أ – سيميولوجية التواصل ويمثلها جورج مونان وبويسانس ومارتينيه، وهي التي تعد العلامة أداة تواصلية إبلاغية.

ب – سيميولوجية الدلالة عند رولان بارت، وكان حدد مجالاتها في كتابه (درس في السيميولوجيا)[4].

ج – سيميولوجية الثقافة عند يوري لوتمان وإيفانوف وإيكو، وهي التي ترى في الثقافة نظاماً رمزياً دالاً[5].

يمكن تحديد الخطوات الإجرائية للمنهج المتبع هنا، طبقاً لتلك التوجهات السيميولوجية، على النحو الآتي:

– إن الاعتماد على السيميوطيقا كما وصفها بيرس من شأنه بلورة شكل المعنى الشعري، وكشف إيحاءات الدلالة وإمعان النظر في شكلها، ودراسة آليات الخطاب عامة، وهو المنحى الذي عبّر عنه غريماس بقوله: «الوقائع السيميوطيقية المتمثلة في العلاقات والوحدات المحددة على مستوى المحور التركيبي تدخل في مجال نظرية الخطاب»[6]، ومثل ذلك التوجه أشير إليه من قبل بامسليف في قوله: «المحور التركيبي للغة يهدف إلى إبراز الديناميكية في الخطاب وتوليده بالتحول من مستوى لآخر»[7].

– السيميولوجية الموصوفة آنفاً تسمح بتقطيع الخطاب، بمعنى أن لكل مقطع في النص يشكل وحدة مستقلة لها وظيفة خاصة بها، وهي في الوقت نفسه قادرة على الاندماج مع الوحدات الأخرى المكونة للنص الكامل، وهذا بدوره يفضي إلى إبراز التعالق بين النص الموازي والنص المتن، ويستحكم في تحديد القيمة الدلالية التي تظهر في مقطع دون آخر، وعليه ليس ضرورياً في ضوء هذه الملاحظة دراسة البنى اللغوية المكونة للنصوص دراسة شاملة، بل يمكن إقصاء الدلالات الهامشية والتراكيب التقليدية والعبارات المتداولة والصور المعتادة، وسائر الأنماط التركيبية التي لا ينجم عنها تخييل في نفس المتلقي، والتركيز على مناحي التفرد فحسب، سواء أكان ذلك على المستوى الدلالي أم على المستوى التركيبي، أم التداولي[8].

– المنحى السيميولوجي يتيح النظر إلى مفهومات، يمكن تحويلها إلى إجراء منهجي تطبيقي على النصوص، كالتشاكل الدلالي والتركيبي[9]، الذي من شأنه تقليص مساحة الغموض والإبهام في النصوص في مصلحة الوضوح والتعيين، إذ التشاكل كما يشير غريماس يمكن من إدراك الدلالات المنسجمة في النصوص، ويكوّن من ثم قاعدة للمقومات السياقية عامة[10]. والتشاكل في واقع الأمر يتيح القراءة الجزئية للوحدات بغية حل إبهامها، ثم يوجه إلى قراءة شاملة للنص، فيفضي بذلك إلى التأويل من خلال عرضه التساوي بين المقولات السياقية والحصيلة الدلالية، تلك التي تُظهر النص في غاية الانسجام.

– لا يقف التحليل السيميولوجي عند حدود التشاكل مع أهمية هذا المفهوم، إذ لابد من النظر إلى المفهومات المغايرة كالاختلاف والتماثل، ذلك لأن النص الأدبي طاقة من العلاقات المتباينة، فمادامت القراءة السيميولوجية التي لا تُنجز إلا بدراسة التراكيب أو الوحدات اللغوية، لإظهار العلاقات

المختلفة، ومن ثم تأكيد الانسجام الحاصل على مستوى الدلالة، فإن مجمل تلك العلاقات خليط مما يتيحه المنطق اللغوي المتمثل بالاستبدال، فمن هذه الناحية تدوّن علاقة التشاكل في الدرجة ذاتها التي تحوزها علاقة الاختلاف أو التماثل، يضاف إلى ذلك علاقات كثيرة لا تنحصر، يمكن أن تظهر على السطح في أثناء القراءة التأويلية.

3-1: شاعرية الدمشقي:

لم تحتفل المصنفات الأدبية والنقدية بشعر شاعر مثلما احتفلت بشعر الوأواء الدمشقي، فكانت شواهده كثيراً ما تتردد بين أطواء المؤلفات، ولعل الثعالبي من أظهر النقاد الذين استشهدوا بأشعاره في المعاني والصور فقد ترجم له في يتيمته ترجمة صالحة، ثم أبى إلا أن يملأ معظم مصنفاته بأشعار الوأواء، فنجد له شواهد في كتابه (المنتحل) وفي كتابه (ثمار القلوب) وفي كتابه (خاص الخاص) وفي كتابه (من غاب عنه المطرب) وفي كتابه (لباب الآداب) وفي كتابه (اللطف واللطائف)، كما شغف المصنفون بأشعاره فعرض ابن سنان الخفاجي شواهد منها في(سر الفصاحة)، وكذا ابن منقذ في (البديع في نقد الشعر)، والأربلي في (التذكرة الفخرية) والجراوي في (الحماسة المغربية) والعسكري في (الصناعتين) وابن رشيق في (العمدة)، والعاملي في (الكشكوك)، والسري الرفاء في (المحب والمحبوب)، والأبشيهي في (المستطرف) وابن أبي الإصبع في (تحريرا لتحبير)، والباخرزي في (دمية القصر)، والمرادي في (سلك الدر)، والأزدي في (غرائب التنبيهات)، والراغب في (محاضرات الأدباء)،والعباسي في (معاهد التنصيص) وياقوت في (معجم الأدباء) والنويري في (نهاية الأرب)، وابن خلكان في (وفيات الأعيان) وغير ذلك.

وهذه الكثرة التي توافرت عليها الكتب من شعر الوأواء تفضي إلى شرود معانيه واشتهار صوره، وفي ذلك مزية له على غيره من معاصريه، وسمة دالة

على شاعريته من دون قرنائه من شعراء القرن الرابع، لا يبزه في ذلك سوى المتنبي في تلك الحقبة من الزمان.

لم يكن الوأواء (ت 385هـ) ممسكاً بثقافة الشعراء في القرن الرابع الهجري، و لم يكن بعد ذلك يباهي بأقواله ويبالغ في المباهاة كما كان يصنع أترابه من الشعراء، وكذا لم يشده سبب إلى منافسة الشعراء ومضاهاة ما كانوا يدبجون، إذ هو لم ينشغل في المحاكاة، و لم يكن ممن يحفل برواية الأشعار، لذا قل ما وقع له في شعره من اقتفاء أثر معاني السابقين، وندر استعماله تعبيراً صيغ من قبل[11]، لهذا كان جل معانيه التي طرقها أبكاراً قل فيها نصيب التقليد، وتضاءل فيها حظ الاتباع، وهذا هو السبب في كثرة فرائده، وهذا هو السبب في اتكاء المصنفين على شعره كل هذا الاتكاء، فالوأواء بفرائده الكثيرة لبى حاجة المؤلفات إلى شواهد المعاني، فاستشهد بكلامه على عجائب التشبيهات وغرائب المعاني ونوادر الأقوال.

كان الوأواء كما يورد الثعالبي «من حسنات الشام وصاغة الكلام»[12]، وهو عند الصفدي من الشعراء المطبوعين الذين انسجمت ألفاظهم وعذبت عباراتهم وحسنت استعاراتهم وتشبيهاتهم، وكان الحريري قد بنى مقامة من مقاماته على قوله:

وأمطرت لؤلؤاً من نرجس فسقت ... ورداً وعضت على العناب بالبرد

ويرى الصفدي أن قول الوأواء (وعضت على العناب بالبرد أحسن من قول الحريري (وضرست البلور بالبرد)[13].

وهذا يفضي إلى أن الوأواء بعث في شعره الفطرة، وأعاد الثقة إلى القريحة، واستمسك بالطبع، بعد أن بدت أصباغ الصناعة شاملة نتاج الشعراء جميعاً في القرن الذي عاش فيه، لهذا تجد في شعره طلاوة وحلاوة ورقة وعذوبة كما قال الثعالبي توشك أن تندثر عند معاصريه، وتندمل عند قرنائه من الشعراء.

(2)

1-2: النص:

قال الوأواء متغزلاً:

1 - نالت على يدها ما لمت تنله يدي	نقشاً على معصم أوهت به جَلدي
2 - كأنه طُرْقُ نَمْلٍ في أناملها	أورروضة رصّعتها السّحب بالبرد
3 - كأنّا خشيت من نبل مقلتها	فألبست زندها درعاً من الزّرد
4 - مدت مواشطها في كفها شركاً	تصيد قلبي به من داخل الجسد
5 - وقوس حاجبها من كلّ ناحية	ونبل مقلتها ترمي به كبدي
6 - وعقرب الصدغ قد بانت زبائنه	وناعس الطرف يقظان على صدري
7 - إن كان في جلنار الخد من عجب	فالصدر يطرح رماناً لمن يرد
8 - وخصرها ناحل مثلي على كفل	مرجرج قد حكى الأحزان في الخلد
9 - إنسية لوبدت للشمس ما طلعت	من بعد رؤيتها يوماً على أحد
10 - سألتها الوصل قالت أنت تعرفنا	من رام بنا وصالاً مات بالكمد
11 - وكم قتيل لنا في الحب مات جوى	من الغرام ولم يبدئ ولم يعد
12 - فقلت أستغفر الرحمن من زلل	إنّ المحب قليل الصبر والجلد
13 - قالت وقد فتكت فينا لواحظها	ما إن أرى لتقيل الحب من قود
14 - قد خلفتني طريحاً وهي قائلة	تأملوا كيف فعل الظبي بالأسد
15 - قالت لطيف خيال زارني ومضى	بالله صفه ولا تنقص ولا تزد
16 - فقال أبصرته لو مات من ظمأ	وقلت قف عن ورود الماء لم يرد
17 - قالت صدقت الوفا في الحب عادته	يا برد ذاك الذي قالت على كبدي
18 - واسترجعت سألت عني فقيل لها	ما فيه من رمق دقت يداً بيد

19 – وأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت	ورداً وعضت على العناب بالبرد
20 – وأنشدت بلسان الحال قائلة	من غير كره ولا مطل ولا جلد
21 – والله ما حزنت أخت لفقد أخ	حزني عليه ولاأم على ولد
22 – فأسرعت وأتت تجري على عجل	فعند رؤيتها لم أستطع خلدي
23 – وجرعتني بريق من مراشفها	فعادت الروح بعد الموت في جسدي
24 – هم يحسدوني على موتي فواأسفي	حتى على الموت لا أخلو من الحسد

2-2: المستوى التركيبي:

القصيدة بحسب ترتيب أبياتها تتألف من جزأين، مع أنها تحوز من حيث موضوعها صفة الوحدة الموضوعية التي تبدو منصهرة في بوتقة الغزل بمعناه العام، بيد أن النظر إلى وحداتها اللغوية يرى الباحث أنها بالفعل تمثل شقين غير متناظرين، أي أن قسمتها الموضوعية تُذهب الأبيات من (ب 1 – ب 19) في شق، وما تلا ذلك يُطرح في شق آخر، ومن الملاحظ أن القصيدة بلغت قراراتها وذروتها في البيت التاسع عشر الذي استحال شاهداً بلاغياً تعاوره المصنفون فأشار إليه كل من ابن رشيق في (العمدة) والعسكري في (الصناعتين) وابن أبي الإصبع في (تحرير التحبير) والباخرزي في (دمية القصر) وابن سنان في (سر الفصاحة) والثعالبي في (لباب الألباب) وغيرهم. ويجد الدارس أن الوأواء تدرج في قصيدته من أولها لتفضي إلى هذا البيت الذي يعد غايتها، وما تلاه من أبيات لا يصل إلى الذروة التي بلغها في قوله:

وأمطرت لؤلؤاً من نرجس فسقت ورداً وعضت على العناب بالبرد

وهذا معناه أن هدف الوأواء يتمثل بالوصول إلى المعنى الذي قلنا إنه نواة القصيدة، وفيه يكمن مغزاها، كما أنه يمثل لحظة التوهج الشعري بمعناه التام، من أجل ذلك لم تكن في الأبيات اللاحقة والتي تمثل الجزء الآخر في القصيدة إضافة معنوية ذات شأن، وكان من الممكن أن تنتهي القصيدة عند هذا البيت، فلا تحسن الزيادة عليه، لأن القصيدة كما قلت بلغت فيه غايتها.

من المؤشرات الدالة على كلف الوأواء بالمعنى من دون العناية باللغة، وقوعه في التكرار اللفظي، الذي شخص بصورةواضحة في قافية القصيدة، وربما كان ذلك النمط التكراري أمارة من أمارات الطبع لديه، إذ هو في حقيقة الأمر قليل الإمعان فيما توردہ عليه القريحة، زاهد في تحكيك شعره، لا يظهر كلفاً إلا بالمعاني، لذلك تبدت ظواهر العنت في لغته ولاسيما من جهة تهذيبها وصيانتها من التكرار الدال على فقر معجمه اللغوي، يضاف إلى ذلك أن الوأواء قليل الاحتفال بطاقات اللغة المجازية، إذ آثر استخدامها في شعره طلقة بريئة من الفن أو التعمل، من أجل ذلك كانت أدنى إلى اللغة الوجدانية التي تكتفي بإثارة العواطف وإذكاء الانفعالات، وربما انزاحت عن ذلك كله لتستقر في باب الطرافة ليس غير.

استحال التكرار في قافية القصيدة قيداً ثقيلاً من شأنه أن يلحق الضرر بالإيقاع، فكررت كلمة (جلدي) في ثلاث قواف جاءت في الأبيات: الأول والثاني عشر والعشرين، انظر إلى قوله: ب 1: (جلدي) وقوله ب 12: (الجلد) وقوله ب 20: (جلد) لتجد تكراراً قل فيه نصيب التحوير، ومثل ذلك تكرار كلمة (الخلد) في البيت الثامن والبيت الثاني والعشرين، وكذا كلمة (البرد) التي كررت في البيت الثاني (بالبرد) وفي البيت التاسع عشر (بالبرد)، ووقع تكرار كلمة (الجسد) أيضاً في قافية البيت الرابع والبيت الثالث والعشرين، فهذه كلها قواف مكررة في قصيدة لم تجز أبياتها أربعة وعشرين بيتاً، مما يشير إلى أن الوأواء لا يعمل على تهذيب شعره، ولا يدقق فيه، لهذا وقع له هذا الضرب السقيم من التكرار اللفظي، وهذه الظاهرة ليست عيباً عند ممن يؤثر الطبع والسليقة في الشعر، وهي ليست ذريعة للحكم على رداءة هذا الضرب من الشعر أيضاً، ذلك لأن اللغة الفطرية لديهم لها جمالها ولها سحرها، غير أن ذلك السحر والجمال يفسدان بالضرورة إذا ما عرض هذا الضرب من الشعر للتحليل، ذلك لأن اللغة لم تكن على جانب من الثراء والغنى، فليس الانسجام والتناغم الذي ظهر في

عموم القصيدة قادراً على ستر العيب الذي لحق بالإيقاع، إذ القافية عنصر من عناصر الإيقاع، والإيقاع بطبيعته يحيل على الرتابة والتكرار، فكيف يكون في ضوء تكرار وحدات لغوية معينة في مقاطع الأبيات أو في قوافيها؟

تكرار القافية عند الأقدمين إيطاء، وهو مذموم في مجمله، ومعنى الإيطاء تكرار لفظ القافية في معنى واحد، وزاد الخليل الإيطاء تكرار القافية وإن اختلف المعنى، ويخفف من عيب تكرار القافية المباعدة بين الأبيات، أو إذا خرج الشاعر من مدح إلى ذم، ومع ذلك فهو عند النقاد مستهجن، لأن الإيطاء كما أورد ابن رشيق من الوطء، «كأن أوطأ شاعر القافية بعد أختها»(14).

قد تكشف هذه الملاحظة عيباً لحق بالقصيدة من جهة لغتها، ولكن ذلك لا يعني أن اللغة مغسولة من ظواهر الجمال، ويمكن تبيان جوانب كثيرة حصلها الوأواء في هذه الناحية منها مطلع القصيدة الذي جاء على غاية التناغم والانسجام، مع أنه قائم على ضرب من التكرار، لكنه تكرار مختلف كان من شأنه يعضد الموسيقى في القصيدة، فما بين (نالت) و(تنله)، وما بين (يدها) و(يدي) التفات بلاغي ظاهر الجمال، كما فيه تنوع وتماوج يفضي إلى حلاوة ولذة تنجم عن تآلف لفظي أخاذ، ومن ثم يصب في بوتقة الإيقاع التكراري الذي يكتسب من خلال حركة الضمير لوناً موسيقياً قائماً على التجاوب اللفظي المؤثر.

ومن ظواهر التكرار السلبي اتكاء القصيدة في أبياتها (12-20) على فعل القول، (ب 12: قلت، ب 13: قالت، ب 14: قائلة، ب 15: قالت، ب 16: فقال – قلت، ب 17: قالت – قلت، ب 18: قيل، ب 20: قائلة)، وهو اتكاء مبالغ فيه لأنه تكرار تعاقبي كاد أن يذهب بنصف القصيدة، وقد انفتح من خلاله حوار هو أدنى إلى المونولوج، لأن فعل القول (قالت – قال – قلت – قيل – قائل) يستند إلى فاعل واحد وهو الشاعر، وهذه الطريقة الحوارية مألوفة

في الغزل كما هي مألوفة في النماذج النثرية الحكائية عامة، ومع ذلك فإن هذه الصيغ لا تمثل مقولات شعرية حقيقية، وهي في الأصل تشي بإسناد الأقوال بغية إكساب الخطاب اللغوي صفة مرجعية، وهذا وإن كان ضرورياً في الأقوال النثرية إلا أنه في الشعر لا يكتسب أهمية تذكر، لأن الشعر لا يحتاج إلى توثيق ولا إلى إسناد، بقدر ما يحتاج إلى تخييل، وليس ذلك فحسب بل إن الإيثار من تلك الصيغ قد يبعد القصيدة عن غايتها التخييلية، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن كثرة صيغ القول لا ينجم عنها تعدد الأصوات في القصيدة، لأن المتكلم واحد، ومن ثم الإمعان في إيراد أفعال القول في الشعر الغنائي لا يطرح عنه الصفة الغنائية الفردية التي تعد جوهر النصوص الوجدانية.

3-2: المستوى الدلالي:



بالنظر إلى علاقات التشاكل والاختلاف والتماثل في القصيدة، نرى الوأواء وكأنما أراد أن يدخلنا في فلك المعنى فحسب، في محاولة للظفر بمعنى بعيد تطاولت له القصيدة حتى أمكنها أن تحتضنه في البيت التاسع عشر، وهذا إنما دعاه منذ البداية إلى اللعب باللغة بطريق التشاكل والمغايرة من يد ويد، فاليد الأولى يد المحبوبة التي نالت من الحسن الذي توافر في نقشها ما لم تنله يد المحب من الاستمتاع بها، فانظر كيف يشاكل بين أمرين مختلفين: الأول جمال اليد والمعصم وقد زادهما النقش حسناً على حسن، وفي ذلك إشارة إلى أن المحبوبة حازت الجمال كله، ويد المحب معطلة من كل ذلك ثم إنها عاجزة عن نوال الحسن أي الاستمتاع بها، ثم يعود في البيت الثاني إلى الوشم أو النقش ليرى فيه صورة غريبة، انظر كيف يعقد صلة بين رسوم الوشم وطرق النمل، ثم انظر إليه وهو يوهمنا أن الوشم يبدو كروضة مرصعة بالبرَد، والصورتان بعيدتان من حيث الدلالة، وفيهما اختلاف ومشاكلة في آن، فطرقُ النمل الملتوية التي شُبِّهت له وشماً منقوشاً على معصم المحبوبة، حال مغايرة لروضة

رصعتها السحب بالبرد، لأن الصورتين لا يمكن أن يجتمعا في الحقيقة، لسبب يسير فحواه أن البَرَد أو الثلج يمحوان طرق النمل ويمسحان معالمها في الوجود، غير أن ذلك متاح شعرياً، ولاسيما حين يستحيل العالم لديه ذراع امرأة جميلة فهنا تتلاشى المتناقضات، ويغدو كل شيء ممكناً، أليس الشعر يصهر في بوتقة المتناقضات، ويذيب الفوارق الموضوعية بين الأشياء، إنه وهم وكما قال محيي الدين بن عربي، وهنا يكمن جماله، وتكمن روعته، فبالشعر ترى الأشياء مخالفة نواميس الكون، ثم تراها مناقضة طبائعها، فتكتسب بذلك تناغماً وحياة جديدة تفتقها يد شاعر ملهم، فتنثرها في الخيالات فإذا بها كالحياة التي نحب ونهوى.

إذن المشاكلة التي نعنيها هنا إنما هي مقاربة المكان ومقاربة الزمان ومقاربة الحال، والوأواء عمد إلى هذا اللون من المقاربة، أعني أن طرق النمل حقيقة تظهر في حال الصحو وتندمل في حال المطر، بيد أن الشاعر قرّب بين مسافتين وبين حالين وبين زمنين، فأمكن أن يرى طرق النمل في الوقت الذي ترصع فيه الرياض بالبَرَد، فدل على إمكانية تخطي المجال، وهذا إنما يحدث فقط في الخيال وفي الشعر، من أجل ذلك لم يقدم هذا المعنى المحال إلا بوساطة التشبيه،أو بوساطة الخيال وهذا هو معدن الشعر وجوهره الثمين.

يحسب الباحث أن مفارقة تنجم عن كلام الوأواء في صورته السالفة، والواقع أنه لا يتوخى إيجاد مفارقات في كلامه، لأن الشاعر يخال أنه ينسج في كلامه حقائق يراها رأي العين، ثم يشده إليها الوهم حتى لكأنما تقع تلك الصور على مرأى ومسمع من يريد تبليغه القول، وأعتقد أن إذابة المفارقة في مصلحة الإدهاش أدنى إلى طبيعة هذه القصيدة، لأن الوأواء لم يكن ماكراً فيقدم معانيه من وراء وشاح، إنه بكلمة وجيزة لا يريد إحداث مفارقة في نفس المتلقي، بمقدار ما يريد إحداث إدهاش، أو يروم معنىً غريباً غير مألوف فيستميل

الذوق، وهذا ما حصل بالفعل، لأن المصنفين تلقفوا سائر أقوافه وأدرجوها في مؤلفاتهم كما سبقت الإشارة.

تتكشف في البيت الثالث نية الوأواء في صهر ما هو مألوف بما هو غير مألوف بغية الإغراب، فما هو مألوف في لغة المتغزلين أن الحبيبة لها نظرات تسبي العقول، وكثيراً ما شخّص الشعراء تلك النظرات فكانت في وهمهم كالنبال وكالسهام وهذا معنى أصله امرؤ القيس في بيت الخالد:

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتل

فللعينين كما يشير امرؤ القيس سهمان، والوأواء يقول: إن لمقلة المحبوبة نبلاً، وليست هنالك مباعدة دلالية بين السهم والنبل، غير أنّ الطرافة تجيء في التكملة، أي في مستنسخات هذه الصورة عند الوأواء، وهو الجانب المتصل بالمشاكلة هنا إذ جعل لليدين زرداً تتقي به نبل عينيها، وهذا معنى فريد، لأن المألوف أن سهام عين المعشوقة تصيب العاشق، غير أن الذي حصل هنا أن المعشوقة ذاتها خافت على نفسها من نبل عينيها فوقت يدها بالسوار الذي خاله الوأواء زرداً، فعمد إلى تركيب الصورة، أو أنه ولد صورة من صورة زيادة في الإدهاش.

ويمضي بنا الوأواء في هذا القسم في قصيدته فإذا به يعود في بيته الرابع إلى النبال والسهام، ثم يمعن النظر في المواشط وكيف استحالت في الأكف شراكاً تتصيد قلوب عاشقيها، وهذه صورة غريبة أيضاً، لأن المعتاد أن المواشط ترسل في الشعر الفاحم ليتدفق كالشلال، أو يخيم كالظلام، والوأواء لم يرد من هذه المعاني شيئاً، لأنه ذهب من جمال الشعر وسحره إلى المواشط التي جعلها فخاً يصيد قلوب العاشقين، ويالها من مباعدة، ويالها من مشاكلة، فقد عاد من جديد ليقابل بين حالين بينهما تباعد واسع، و لم أجد فيما وصلت إليه يدي شاعراً تناول هذا المعنى بمثل هذه الطرافة، و لم أعرف شاعراً في حدود

معرفتي ترك سجيته تسبح بغير هدى لتسلك طرائق وعرة لاصطياد المعنى، ففجر إحساساً ممتعاً في الإشارة إلى أثر أدوات المحبوب في نفس المحب.

من الواضح أن الوأواء مسكون بصورة النبال والسهام، فما إن استفرغ طاقته في الإتيان بصورة فريدة في البيت الثالث، حتى عاد إلى تلك الصورة في البيت الخامس ليحدثنا عن قوس الحاجب ونبل المقلة، ثم يعيد سيرة الطباق من جديد في البيت السادس، بين ناعس ويقظان، ثم يدقق في الاستدعاء في البيت السابع ليعقد لوناً بديعاً من التشاكل المعنوي بين جلنار الخد ورمان الصدر، والتشاكل هنا متحقق من جراء الاستدعاء، فالجلنار زهر الرمان ولونه أحمر، والحقان لا تعرفان بالاحمرار، فليس هنالك مماثلة من جهة اللون بين الخد والثديين، وإنما شاكل بين لون الخدود وشكل الثديين الذي أشبه برمانتين، ووجه الشبه الاستدارة، وهذه علاقة مشبهة لأنها تربط بين لون وشكل، مما يشي بشغف الوأواء بالمعنى الغريب في محاولة لإنتاج دلالات جديدة من خلال اقتران عناصر غير متجانسة وصهرها في بوتقة التركيب اللغوي، وهو أمر ينم على نزوعه إلى التفرد، وهذا الصنيع متكرر في البيت الثامن حين ربط بين خصر المحبوبة النحيل وجسمه المهزول، وفي ذلك إشارة موحية إلى ضمور خصر المرأة وهو شيء مستحب وجميل وممتع أوقعه في العشق والغرام والهزال والمشقة، وعلى ذلك أضحى النحول نحولين الأول سار وممتع أعني نحول خصر المرأة، والآخر نحول مؤذ وهو هزال مقيت يلحق بالمحب من جراء عشق ذات الخصر النحيل.

في الأبيات (9-18) حوارية مقحمة ليس فيها ما ينم على أن الوأواء أضاف فيها إلى معانيه شيئاً من الصلابة والجدة، ويشعر القارئ أنها ضرب من الثرثرة الكلامية ليس لها غرض سوى التمهيد للمعنى الجوهري في القصيدة وأعني به الشاهد الذي انطوى عليه البيت التاسع عشر، إذ الوأواء يفتعل رأس

حكاية ليس لها نصيب في التأثير ليصور محبوبته وهي في غاية التمنع والإباء والهجر، إلا أنها لاتلبث أن ترق فتدس له طيفها ليزوره زورة خاطفة، ثم يلقاه الطيف وقد شارف على الهلاك، وذلك عند المحبوبة من أمارات الإخلاص، التي دعتها إلى البكاء والحسرة والتأسف فقال الوأواء مصوراً ذلك:

وأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت   ورداً وعضت على العناب بالبرد

مفجراً بذلك طاقات التشبيه على نحو لم يجد نظيراً في العربية، وفي ضوء هذه السلسلة من التشبيهات استحال الدمع لؤلؤاً، والعين نرجساً، والخد ورداً والأنامل عناباً والثغر بدراً، يقول العسكري: «شبه خمسة أشياء بخمسة أشياء في بيت واحد الدمع باللؤلؤ، والعين بالنرجس، والأنامل بالعناب، والثغر بالبرد، ولا أعرف لهذا البيت بخمسة أشياء في بيت واحد الدمع باللؤلؤ، والعين بالنرجس، والأنامل بالعناب، والثغر بالبرد، ولا أعرف لهذا البيت ثانياً في أشعارهم»[15]، ومع هذه التشبيهات سالت هيئات مجسدة أحوال المرأة في كل صورة من الصور المرسومة هنا، إذ أمطرت دموعاً كاللؤلؤ من عين كالنرجس فسقت خداً كالورد، فهذه حال تستأصل من الشكل الجميل حزناً وبكاءً لا يستدعي التعاطف بمقدار ما تدعو إلى تأمل جمال المحزون، لأن غاية الصورة لا تتمثل في إظهار الحزن، بل تريد رسم شكل جميل في حالة حزينة، فكيف يكون جماله في حال الفرح إذن، والتفاتة أخرى حين تظهر الصورة أسف المرأة على ما أصاب حبيبها من جراء حبها، إذ تعض على أناملها التي أشبهت عناباً والتركيز هنا على اللون الأحمر وليس على الحال النفسية، لأن الصورة تريد أن تظهر جمال الأصابع بعد أن زادها الخضاب جمالاً على جمال، ثم انظر كيف يتوقف الإحساس بحال الأسف التي تظهره المرأة عند جمال الفم والأسنان التي أشبهت البرد، وعليه انظر كيف تآلفت الأشكال والألوان في هيئات ينجم عنها سحر تخييلي باهر، وقد انضوت تحت إطار السلسلة التصويرية عناصر متآلفة ومتضادة في آن، لكن الشاعرية صهرت لنا كل ذلك في بوتقة التشبيه

لتجعل الشعر وحده قادراً على تفجير المعاني وخلق الأفكار وصهر المتناقضات، وعلى أية حال فقد استساغ الذوق هذا النمط التركيبي بين العلاقات، فالدموع البيضاء حين تسيل على خد أحمر كالورد، ثم تبرز الأسنان البيضاء كالبرد وهي تعض رؤوس الأصابع الحمراء، كل ذلك يجسد في اللوحة الفنية إيقاعاً لونياً متدرجاً من الأبيض إلى الأحمر فيظهر الانسجام واضحاً والتناغم باهراً بين هذين اللونين ولا شيء سواهما، وهذان اللونان هما قوام اللوحة التصويرية التي صاغها الوأواء من جملة القيم الجمالية المعروفة في الشعر العربي، فكم من شاعر شبه الخدود بالورد، وكم من شاعر شبه الأسنان بالبرد، وكم من شاعر شبه البنان بالعناب، ولكن تركيب هذه التشبيهات وضمن هذه السلسلة المتآلفة الجميلة عائد على الوأواء وحده بكثير من الفضل والشاعرية، لهذا قال العسكري «لم أعرف ثانياً للبيت في أشعارهم» أي أنه فريد كل الفرادة.

لا تحسن الزيادة على هذا البيت كما أشرنا آنفاً، غير أن فرحة بهذا المعنى فيما دعاه إلى أن يردفه بخمسة أبيات ليس فيها من الإثارة سوى ما جاء في البيت الأخير الذي زعم أن الصد أماته والوصل أحياه، ولكنه رجح أن يستكين للموت حباً، وما أزعجه أن الحساد حسدوه على موته، وفي ذلك إشارة إلى أن الموت حباً كان من متطلبات الغزل عند الوأواء، مع أن جل معانيه في القصيدة تشير إلى أنه جسد فيها حباً مادياً فأكثر من الألفاظ الدالة محاسن الجسد الأنثوي، إضافة إلى ذكره اللذة في البيت الثالث والعشرين ذكراً صريحاً، ولم تنفلت منه صفة نفسية واحدة، لتكون قصيدته هذه لوحة أخرى تضاف إلى صرح الجمال الأنثوي الشكلي الذي عينت فيه القصيدة العربية على اختلاف أعصرها. من أجل ذلك كانت دلالة البيت الأخير التي تقف عند معنى الموت حباً دلالة خادعة ليس لها رصيد معنوي تشف عنه سائر الدلالات في عموم قصيدته، وهذا بالطبع يحيل على مشكلة بحثية مهمة نجمت عن التصنيف النقدي لاتجاهات الغزل العربي.

4-2: المستوى التداولي:

يمكن تمييز اتجاهين أساسيين في الغزل العربي: الأول مادي صريح والآخر معنوي، وأحياناً يميل الذوق النقدي إلى الاتجاه الثاني بوصفه يمثل السمو الروحي والعلاقة الإنسانية الفريدة التي لا تقيم وزناً للغريزة والميل والاستمتاع، وهذا حكم جائر وتذوق منقوص في واقع الأمر؛ لأن المحرك النفسي والغريزي للغزل إنما هو جمال الشكل وقد أشار ابن قتيبة إلى هذه النزعة التي تنطوي عليها قلوب العباد في كلامه على التشبيب والغزل فذكر أن «التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو أن يكون متعلقاً منه بسبب وضارب فيه بسهم حلال أو حرام»[16].

يفتق كلام ابن قتيبة الغاية من الغزل والتشبيب والنسيب، ويكشف السبب في تعلق القلوب بهذا الغرض من دون غيره، إذ التشبيب لائط بالقلوب، وقوله (لائط) أي ملتصق، فذكر الجوهري على لسان الكسائي في الصحاح: «يقال هو ألوط بقلبي وأليط، وإني لأجد له في قلبي لوطاً وليطاً يعني الحب اللازق بالقلب»[17].

ومن عجائب لفظ (لائط) أنه مختص بالدلالة على الحب اللازق بالقلب، وهنا تبدو دقة تعبير ابن قتيبة في قوله «والتشبيب لائط بالقلوب» والذي يلوط بالقلوب كما يقول أصحاب اللغة الحب، وأما النسيب فهو موضوع شعري ومعادل موضوعي لشعور الحب، إذن الحب أصل في التشبيب وأصل في الغزل، والغزل كما يرمي ابن قتيبة مستحب لأنه متصل بالمرأة، وفي تركيب الطبائع البشرية حب للنساء، ثم إن الحب ليس مقصوراً على أحد، فما من امرئ، كما يقول، إلا ضرب فيه بسهم حلال أو حرام، ومؤدى ذلك أن الحب الذي ينحل في الشعر غزلاً وتشبيباً ونسيباً الأصل فيه التصريح، والأصل فيه الميل الغريزي، والأصل فيه الاشتهاء، والأصل فيه النزوع إلى جمال الجسد، من

أجل ذلك حفل الشعر بصفات جسد المرأة، وصارت أوصاف الجسد الأنثوي في القصيدة صرحاً شامخاً، والوأواء هنا لم يبرح في تصويره وجه المرأة مشيراً إلى دموعها وعيونها وخدودها وأصابعها وأسنانها، أي أنه لم يتعرض لسائر الجسد الأنثوي بالوصف، غير أنه جعل من ذلك الوجه الجميل سدة قصيدته ومنبر إبداعه، فشاع قوله واشتعل معناه على مر الأعصر.

ليس للشعر الباهر ارتباط وثيق بالأخلاق، وهو بطبيعته بعيد عن الأفكار المتداولة، لأن الشعر هو الذي يبعث على المكارم، ويخلق القيم، ما أدق قول الأصمعي حين قال: «الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل في الخير ضعف»[18]. ومن سحر هذه القولة أنها تحيل على طبيعة الشعر وغايته وجوهره، والشعر إذا ما كان لساناً لفضيلة أو هاتفاً لفكرة، أو مروجاً لمسألة، اندثر بين أطواء العدم، وتناوشته أسنة الفناء، ذلك أننا بعد أن حالت بيننا وبين شعر العرب في جاهليتها وإسلامها فواصل الزمن، لم نعد نستدعي تلك الأشعار لنستدل على حادثة أو فكرة أو فضيلة، بل نستدعيه لحاجة إلى الجمال، والجمال جمال الإنسان وجمال اللغة، هل ترى فيما جاء به الشعراء في أعصرهم كافة ما يعضد فكراً أو ينصر علماً؟ إذا كان هذا مؤداه فإنه يندمل مع الزمن الذي قيل فيه، لأن الأحداث تفنى ولا يبقى إلا الشعر الذي ينزاح عن زمنه وعن مجتمعه وعن صانعه، ذلك لأنه فن لا ينصر إلا ذاته ولا يدوم إلا لنفسه، من هنا لا نقرأ في الشعر الخالد إلا سيرة الإنسان في حمقه ونباهته ورعونته وحلمه وضعفه وقوته وبؤسه وظفره وارتياحه وتعبه وفرحه ونكده ونصره وهزيمته وتناقضه وتمامه وقبحه وجماله، إننا نقرأ في الشعر معنى الإنسان في حالاته كافة.

في الجسد الأنثوي معنى لم تمل القصيدة العربية من ترديده في تاريخها المتطاول، وفي كل لحظة من لحظات الأزمنة يطل معنى برأسه فتلبسه قصيدة ما تحمد فضائل ذلك الجسد، وتتغنى بسحره، وتغيب في تفصيلات أسراره، ولا يتوقف وصف الجسد، ولا ينتهي الكلام عليه، فامرؤ القيس فتح للشعراء باباً

من أبواب الغزل الصريح، ومن جاء بعد فتح أبواباً أخرى، وهي لم توصد إلى يوم الناس هذا، وقد يجد المتلقي فيها فلسفة تمعن في جمالية الجسد الأنثوي، وهي فلسفة صاغها الشعراء بوهمهم، فغدت بعامل التقادم مهوى أفئدة الناس، ولبثت فيهم، ودامت على هذه الحال فكرة تشير إلى أن أمام القصيدة مسافة هائلة حتى تفرغ من وصف ذلك الشكل الجميل وإدراك أسراره، إذ القصيدة حين تأملت الجسد الأنثوي رأت فيه خلاصة الكون، فسوت معانيها على أساسه، فكلما علت فكرة أو ارتفع معنى في وهم شاعر أبى إلا يقرنه بذكر المرأة، انظر كيف قلب الشعراء منذ الأزل نظرهم في الكون، حتى إذا ما تيقنوا أن سواداً في الوجود لا يضاهي سواد الليل جعلوه صفة لشعر المرأة، ثم تأملوا هيئات النبت وأشكالها فلم يجدوا خيراً من قضيب الخيزران فكان قداً لها، ثم نظروا إلى حمرة الورد ونعومة الكثيب وعيون المها وغير ذلك من الصفات فوجدوا أنها ألصق بالمرأة، أليست هذه أشكالاً بديعة الجمال، إذن لماذا ننكر على الشاعر الذي يميل كل الميل إلى الغزل الشكلي أو الصريح أو المادي، أليس الشكل والصراحة والمادة معادلاً موضوعياً للكون وللوجود وللحياة، من أجل ذلك يكون الغزل بهذا المعنى منسجماً مع الفطرة والطبيعة والحياة، ثم ألم يكن الوأواء لهذا السبب شاعر الفطرة والطبيعة والحياة؟ أليس الوأواء بتشبيهه الفريد الذي توقفنا عنده آنفاً قد أضاف معنىً جديداً زاد به صرح الجمال الأنثوي في الشعر غنى وثراء؟ إذن ما الذي يجعل الشاعر شاعراً سوى اكتشاف المعنى؟ ثم ما حاجتنا إلى الشاعر؟ هل لأن معنى في الحياة لايزال خبيئاً نرد من الشاعر أن يدلنا عليه لتكون حياتنا أكثر وضوحاً وجمالاً؟ لا بل هنالك لا شك معنى سري ملغز في في المرأة نحتاج دائماً إلى شاعر يدلنا عليه، مثل ما صنع الوأواء حين جعل محبوبته الجميلة تسكب لؤلؤ الدمع من نرجس العين لتسقي ورد الخدود، وتعض ببرد الأسنان على عناب الأصابع، هل يمكن أن نتخيل من خلال هذه الصور امرأة نراها رأي العين، أم هي مجرد أكذوبة ممتعة أثارها الوأواء ساعة في خيالاتنا فأمتعنا وسرنا؟

5-3: الخاتمـــة:

وبعد لابد من أن نختم كلامنا هنا بسؤال جوهري، ما سر جمال هذه القصيدة وما القيمة الفنية التي تحوزها، ضمن سياق الشعر العربي عامة؟

في القصيدة كما صورنا عيوب نجمت عن التكرار، وفيها محاسن تبدت من خلال توليد دلالات غريبة، ونجمت عن سلسلة التصاوير الفنية،وكانت بلغت ذروتها في البيت التاسع عشر، وهذا إنما يفضي إلى سؤال آخر: هل جودة الشعر تستلزم حسن اللفظ والمعنى معاً؟

يشير ابن قتيبة إلى أن للشعر أربعة أضرب: ضرب حسن لفظه ومعناه، وضرب حسن لفظه وتراجع معناه، وضرب حسن معناه وتراجع لفظه، وضرب تراجع لفظه ومعناه[19]. وهذا يعني أنه وسع قاعدة الحكم على الشعر، فلم يكن عنده جيداً ورديئاً فحسب، بل جعله جيداً ووسطاً ورديئاً، ومن المهم أن نلاحظ أن الوسط عنده له ضربان: ما حسن لفظه دون معناه، وما حسن معناه دون لفظه، في حين كان الجيد عنده في حد واحد وهو ما حسن لفظه ومعناه، والرديء في حد واحد وهو ما تراجع لفظه ومعناه، وحسب الشعر أن يكون معتدلاً حتى يصيب حظاً من القبول، من أجل ذلك كانت قصيدة الوأواء من الشعر المعتدل الذي أصابت خطأ في المعنى والدلالة.

الهوامش

(1) هنالك رسالة جامعية بعنوان: شعر الوأواء الدمشقي – دراسة فنية – لجمال زاهر، نوقشت بجامعة الإسكندرية سنة 2007م.

(2) مفتاح، محمد (التحليل السيميائي – أبعاده وأدواته)، مجلة دراسات سيميائية، ص: 213.

(3) دوسوسير، فرديناند (محاضرات في علم اللغة)، ص: 16.

(4) بارت، رولان (درس في السيميولوجيا)، ص: 45.

(5) كوردان، جان (التحليل السيميولوجي والأدب)، ص: 126.

(6) نوسي، عبدالمجيد (التحليل السيميائي للخطاب الروائي)، ص: 7.

(7) المرجع السابق، ص: 13.

(8) انظر مثلاً إلى صنيع عبدالملك مرتاض في كتابه (التحليل السيميائي للخطاب الشعري) إذ قدم قراءة مفصلة للبنى الشعرية في قصيدة شناشيل ابنة الجلبي للسياب متخذاً من التقطيع وسيلة تحليلية من دون أدنى محاولة للتمييز بين الوحدات الهامشية والوحدات المركزية أو المفتاحية.

(9) التشاكل في النقد الغربي صورة مركبة من جذرين يونانيين (iso) ويعني التساوي (topie) يعني المكان، ثم أطلق على الحال في المكان فصار يعني كل ما استوى من المقومات الظاهرة للمعنى والباطنة المتمثلة بالتعبير أو الصياغة، فتأتي متشابهة موفولوجياً أونحوياً أوإيقاعياً من خلال الاستبدالات والتباينات وذلك بفصل علاقة سياقية (انظر التحليل السيميائي لمرتاض ص: 19) وفي البلاغة العربية مصطلح معروف بالمشاكلة معناه «ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقاً أو تقديراً» وشاهده البلاغي المشهور قول لأبي الرقعمق:

إخواننا قصدوا الصبوح بسحرة   فأتى رسولهم إلي خصوصاً

قالوا اقترح شيئاً نجد لك طبخه   قلت اطبخوا لي جبة وقميصا

فقالوا اطبخوا ليشاكل السياق وأراد خيطوا، فذكر خياطة الجبة بلفظ الطبخ (معاهد التنصيص ص: 252/3).

(10) نوسي، عبدالمجيد (التحليل السيميائي للخطاب)، ص: 231.

(11) ذكر العباسي في معاهد التنصيص عدداً من المعاني والصور التي نظر فيها الوأواء في أشعار سابقيه، وهي قليلة يسيرة لا تجوز حد النظر.

(12) العسكري (الصناعتين)، ص: 213.

(13) ابن قتيبة (الشعر والشعراء)، ص: 46/1.

(14) ابن رشيق (العمدة)، ص: 211/3.

(15) العسكري (الصناعتين)، ص: 218.

(16) ابن قتيبة (الشعر والشعراء)، ص: 213/3.

(17) الجوهري (الصحاح) مادة لوط.

(18) ابن قتيبة (الشعر والشعراء)، ص: 325/2.

(19) المصدر السابق.

* * *

بين شعوبية القدماء وشعوبية المعاصرين

بكري شيخ أمين(*)

يلفت نظر الباحث العربي المدقق في هذا العصر كثرة الدراسات والنظريات المنصبة على العالم العربي، والإسلامي بوجه خاص، وعلى القارة الإفريقية بشكل عام؛ صادرة في المقام الأول من العالم الغربي، ثم من إسرائيل، كما تصدر أحياناً من أقطار عربية معينة.

وأكثر ما تدور أبحاث هذه النظريات أو الدراسات حول **(العقلية العربية وخصائصها، وسماتها، وميزاتها، والفروق بينها وبين العقلية الأوروبية في مظاهرها، ومحتواها، واتجاهها**. والغريب أن تكون هذه الدراسات متقاربة إلى حد الاتحاد في مضمونها، على الرغم من الاختلاف الشكلي في أساليبها، وطرق معالجتها.

ولو قيض لك أن تقرن هذه الدراسات بعضها ببعض، وتدرس هوية أصحابها، وتتعرف غاياتهم، لهالك الأمر، وعرتك الدهشة، وانتابك العجب؛ فهم ينتسبون إلى نسب واحد، هو العداوة لكل ما هو عربي، ومسلم، وشرقي؛ على الرغم من اتخاذهم جميعاً الأسلوب العلمي وسيلة، والبحث الفكري الخالص خطة وطريقاً.

(*) باحث وأكاديمي سوري، عضو اتحاد الكتاب العرب وعضو المجلس العالمي للغة العربية.

ولو أتيح لك - كذلك - أن تفتح مذياعك على الإذاعة الإسرائيلية، وتصغي إلى ما يبثه من برامج وأحاديث، ولاسيما في غير اللغة العربية، لرأيت أنه يهدف إلى غرض بعيد، هو سلخ العرب من كل تراث حضاري، ومجد تليد، وفكر أصيل، وردّ ذلك كله إلى الأمم الأخرى غير العربية التي دخلت في الإسلام.

غاية هذه الدراسات والإذاعات واحدة، إنها الإلحاح على فكرة أساسية هي: أن الحضارة التي يفاخر العرب بها نتاج فارسي، أو هندي، أو تركي، أو غير ذلك.. وتضرب على ذلك الأمثلة الكثيرة، فترد ابن سينا إلى الأصل الروسي، والغزالي إلى الأصل الفارسي، والبخاري إلى الأصل الأفغاني، والفارابي إلى التركي، وهلم جراً.

وأغرب من هذا كله، أن عدداً من الدول العربية والإسلامية تعتقد - عن حسن نية - ما يقوله هؤلاء الناس، فتقيم مهرجانات واحتفالات بهؤلاء العلماء، في مناسبات مختلفة، وتدعي لنفسها استحواذ هذا العالم أو ذاك، وربطه بها، وسلخه عما سواها من البلدان، كأنه إذا كان ولد على أرضها، أو عاش في بلدها، كان لها دون الناس جميعاً، وحرم على غيرها ادعاؤه، والتباهي به.

هذا الزخم الفكري الهائل المنصب على العالم العربي والإسلامي **شعوبية**، ولكن من نوع جديد.

وإذا كان العرب في تاريخهم قد عرفوا الشعوبية ولدت في العصر الأموي، وقويت واستفحلت واشتد ضرامها في العصر العباسي، فإنها لأهون ألف مرة من الشعوبية الجديدة المعاصرة.

كانت **شعوبية القدماء** رد فعل على الحكام الذين امتهنوا العنصر الأعجمي، واحتقروه، وعاملوه معاملة لا يرضى عنها العدل، ولا الإسلام، ولا الخلق الحميد، فلقد فرق الحاكمون بين العربي والأعجمي، والأبيض والأسود،

والقريب والبعيد، وخالفوا القرآن الكريم الذي ينص على أن (**أكرمكم عند الله أتقاكم**) وخالفوا السنة النبوية التي تنص على أن المسلمين سواسية كأسنان المشط، لا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتقوى، وكلمة النبي صلى الله عليه وسلم: سلمان منا آل البيت. وما سلمان إلا فارسي، دخل الإسلام، وغدا في تعاليم الدين الحنيف واحداً من المسلمين، يحارب إن حاربوا، ويسالم إن سالموا.

لقد خالف الحكام آنذاك هذه التعاليم الرائعة، وعاملوا غير العرب من المسلمين معاملة تختلف عن معاملة المسلمين من العرب، وجعلوا الناس طبقات، وصنفوهم إلى أصناف، وقسموهم بين عرب وموال، وظلموا الموالي ظلماً كبيراً، واضطهدوهم، واحتقروهم، وفرضوا عليهم الجزية والزكاة في آن معاً، وكلمة الحجاج بين يوسف الثقفي مشهورة: لو رفع إليَّ عقد بين مولى وعربية لفسخته.

شعوبية هؤلاء كان مصدرها إثارات عربية من جهة، وإثارات تتصل بالدين الفارسي من جهة ثانية، وإثارات تتصل بالسياسة والحكم من جهة ثالثة، وغير ذلك من العوامل.

ومع هذا فقد لقيت تلك الحركة مقاومة شديدة من المجتمع الإسلامي كله، وكان المسلمون من غير العرب أكبر المقاومين لها، وأكبر خصومها، ولا أدل على ذلك من موقف ابن قتيبة الدينوري على هذه المقاومة، وكتاباته الكثيرة والعنيفة، والمُحْكَمة في الرد عليها.

سمع الصاحب بن عباد – وهو فارسي – مرة أحد الشعراء ينشده قصيدة، فيها إشادة بالعنصر الفارسي، وحطٌّ من قدر العرب، فلم يعجبه ذلك، والتفت إلى بديع الزمان الهمذاني – وهو فارسي كذلك – وقال له: رد عليه. ولم يحتمل أن يجري على لسان شاعر مثل هذا الهراء، وأخذته الحمية على العرب والعروبة، لأنهم مادة الإسلام ووعاؤه.

إن الإسلام في جوهره لا يعترف بالعروق، ولا بالحدود، ولا بالأقاليم، ولا بالأجناس؛ والمسلمون، أنى كانوا، ومهما اختلفت ألوانهم، وأصولهم، ولغاتهم، إخوة، لا فضل لأحد على أحد إلا بالتقوى».

ويوم كان الدين منيعاً، حصيناً، ويوم كان العرب أقوياء، صار المسلمون جميعاً عرباً، فكراً، ولغة، وكتابة، وحضارة، وأصبحوا جزءاً لا يتجزأ من الحضارة العربية الموسومة بسمة الإسلام.

كانت الأرض كلها عربية، وجاء هؤلاء المسلمون من شتى أقاليمهم، فزرعوا أفكارهم في الأرض العربية؛ ولذلك فإن المحصول الذي نتج، والزرع الذي نما، وترعرع، واستوى، كان عربي الهوية، عربي الثمار.

لم يكن الفرس جميعاً، ولا الهنود، ولا الأمم الأخرى من غير العرب شعوبيين، وإنما كانت هذه الفئة صغيرة، قليلة العدد، لم يدخل الإسلام في قلبها، و لم يجر في عروقها،كما كان عند الكثرة الكاثرة، ولهذا فقد سلطت حقدها،وبذاءتها على العرب، لأنها كانت تشعر بالنقص، وتحس بالخذلان؛ ولأنها كانت لاتعرف معنى السمو النفسي، والكمال الإنساني اللذين بثهما الإسلام في قلوب معتنقيه.

ويؤيد هذا القول ما أورده ابن قتيبة في أحد كتبه، حيث قال: إن الشريف في قوم صِنْوَ الشَّريف في قوم آخرين، ولا يبحث عن المثالب إلا مَن افتقدها في نفسه، ولولا تحرجي من أن أبا عبيدة فسر كتاب الله لنشرت مثالبه الشخصية.

كانت هذه الشعوبية الأولى محدودة بحدود، وأصحابها معدودين، ومنكروها من المسلمين غير العرب عدداً من متقبّليها، وآثارها لا تتخطى الجدال النظري البسيط.

* * *

أما شعوبية اليوم فعجيب أمرها، وبعيد غرضها، وإنها لا تهدف إلى

ما هدفت إليه شعوبية القدماء، وإنما ترمي إلى غاية بعيدة جداً، وهي سحق كل مجد وفضل وحضارة، لا للعرب وحدهم، وإنما للمسلمين كذلك، بل للآسيويين قاطبة، والذين يرفعون لواءها: علماء، وباحثون، وفلاسفة، ومخططون كبار؛ وهي تنبع من منابع شتى في آن واحد، تراها اندفعت من فرنسا تارة، ومن إنكلترا تارة أخرى، ومن إيطاليا أومن هنغاريا، أو من ألمانيا، وقد تصدر أحياناً من بلد عربي.

ربما جاز لنا أن نقول: إن المستشرق الفرنسي (رينان RENAN) كان أول من فتح باب الهجوم على العرب في كتابه (تاريخ اللغات السامية المقارن HISTOIRE GENERAL ET SYSTEM COMARE DES LANGUES SMITIQUES) وفيه حاول أن يؤكد أن في الدنيا نوعين من العقليات: عقلية آسيوية، وعقلية آرية.

أما العقلية الآسيوية فبعيدة عن الإبداع، ومن صفاتها الضعف والإخفاق في كل شيء؛ وما عقيدة التوحيد التي تسيطر على معظم أقطار آسيا إلا دليل على هذا التخلف، وهذا الانحطاط، والآسيويون متهافتون، ضعفاء في أخيلتهم، خوارون، عاجزون في حروبهم، لم يشهد لهم التاريخ تفوقاً حربياً، ولا انتصاراً في أي عصر من العصور؛ بخلاف العقلية الآرية، المتميزة بالإبداع، المتفردة بالعبقرية، القادرة على التصرف، المنتصرة في كل ميدان.

ذلك هو الهراء الذي طلع به رينان، وقد كان أول القطر، ثم راح ينهمر.. تبعه المستشرق الهنغاري اليهودي غولدزيهر GOLDZEIHER في معظم كتبه ودراساته، ولاسيما في كتابه المشهور (العقيدة والشريعة) فقد حشاه سماً زعافاً وبهتاناً مبيناً، وزعم – من ملة ما زعم – أن حضارة المسلمين ليست نتاجاً عربياً، وإنما كانت نتاجاً غير عربي، وألحَّ على التفريق بين العقلية العربية التي هي عقلية آسيوية غير منتجة، وبين العقلية الآرية المبدعة.

ولحقه المستشرق الإيطالي غويدي (الأب) المعروف بالكبير. جاء إلى القاهرة ليحاضر في (فضل العرب في الفلك والجغرافية والطب والعلوم الأخرى) وكان في مطلع محاضرته رائعاً، بلغ حد الإبداع، لما أظهر من موضوعية، ورصانة، وحياد. وقد أنصف العرب، وأشاد بفضائلهم، وأظهر حساباتهم أدق من حسابات الإغريق والرومان والأمم الأخرى في هذه العلوم. ولكنه مالبث أن هوى من حالق حين حاد عن موضوعه الأصيل إلى بحث في أسباب العبقرية والإبداع، وقد حصرهما في العقلية الآرية دون سواها، وأنكرها على العقلية الآسيوية.. وهكذا.

ومن إنكلترا طلع مرغوليوث بمثل ما طلع به رينان، وغولدزيهر، وغويدي، وبدأ يشكك في كل التراث العربي، وبكل العقل العربي، ويملأ دروسه ومحاضراته بالأراجيف، ويقنع طلابه ببراهين وأدلة ما أنزل الله بها من سلطان.

وما هي إلا حقبة حتى كان صوت برتراند رسل الفيلسوف الإنكليزي يملأ الآفاق، وكلمته التي جاءت في كتابه الضخم (تاريخ الفلسفة) أكبر من أن تنسى. لقد قال: إن المكتبة العربية بكل ما تحتويه من تراث ومؤلفات أضن عليها برف من رفوف مكتبتي. والذي يلفت النظر أن الذين ترجموا كتابه إلى العربية لم يعلقوا بكلمة واحدة على هذه الإهانة.

والذي سدد الطعنة النجلاء لكل ما صدر عن العرب والمسلمين هو الفيلسوف الألماني (والد شبينجلر) في كتابه المشهور: (انهيار الغرب).

لقد أوصل نظرية التفريق بين العقليات إلى قمتها، من حيث البحث العلمي، وتلمس الدلائل الموضوعية، والاعتماد على فلسفة التاريخ وتطوره.

كانت نظريته تقوم على فكرة (الظاهرة الأولية) وهو يعني أن لكل أمة من الأمم (ظاهرة أولية) هي التي تتحكم في سلوكها، وعقلها، ونتاجها.

وفكرة (الظاهرة الأولية) استقاها من علم البيولوجيا والنبات، فقد لاحظ أنه يتفق نوعان أو أكثر من النباتات في المظاهر الخارجية، السوق متشابهة، والأغصان متشابهة، والأوراق كذلك، وأحياناً قد تتشابه الثمار، ولكن لدى فحص الأوردة الصغيرة في الأوراق النباتية يظهر الفرق في عدد هذه الأوردة، أو شكلها. وهذا الفرق الدقيق هو الذي يميز صنفاً من صنف، ونوعاً من نوع.

وكذلك أمر الناس، فقد ينتقل عربي – مثلاً – إلى بلد أوروبي، فيظهر كأنه منهم، من حيث طعامه، وشرابه، ولباسه، ووجهه، ولونه، وقد يشبههم حتى في لغتهم، والفرق الوحيد الذي منهم يكمن في (الظاهرة الأولية) المترسبة في أعماقه. وتبدو واضحة لدى أنواع من السلوك، وألوان من التحريض. قد يثور إذا حدق أحد في زوجته، أو غازلها، وقد يضرب من يهينه أدنى إهانة، في حين أن (الظاهرة الأولية) عند غيره قد لا تكون لها هذه الاستجابات، وإنما تكون لها استجابات أخرى، ومن لون مختلف.

كذلك درس شبينجلر تطور التاريخ، فرأى كل أمة تمتاز بـ(ظاهرة أولية) تختلف عن الظاهرة الأولية عند سواها. فالإغريق مثلاً تبدو ظاهرتهم الأولية في (المكان) ومن صفات المكان وجود الأعمدة علواً، والمسافات امتداداً، لهذا فإنهم عنوا بالأعمدة، والمعابد المختلفة ذات الأعمدة الجميلة، وقالوا بتعدد الآلهة.

والظاهرة الأولية عند الرومان تبدو في (العمود، أو الجبل) وهو يرمز إلى الاستعلاء والقمة. وهذه الظاهرة هي التي جعلتهم يتفوقون حربياً على الشعوب الأخرى، ويتسلطون عليها. كذلك فإن مفهوم الدولة عندهم منسجم مع هذه الظاهرة، إذ يرونها فوق المجتمع، وما خلاصة مجموعة (جستنيان) الفقهية إلا برهان على هذه الفوقية، أو على هذه الظاهرة – على حد قوله –.

أما العرب، ويعني بالعرب كل ما امتد من الجزيرة العربية إلى أن يشمل

سورية، والعراق، والقسم العربي من فارس، فالظاهرة الأولية تتجلى في (الكهف). و(الكهف) عند شبينجلر يمثل محدودية مظلمة، ذات ازورار غير منفتح، وإيحاؤه محدود، مكتنف باللاانفتاح، وبالإغراق في الإبهام.

وللتدليل على صحة ما ذهب إليه ضرب مثلاً بالهندسة العربية المولعة بالأقواس، والقباب، والمحاريب بل ببنائهم الأصلي الذي هو (الخيمة). وفي زعم شبينجلر فإن الخيمة توحي بالكهف، ولاسيما في مظهرها الخارجي، بل في مظهرها الداخلي كذلك. وإلحاحاً على هذه الظاهرة الأولية جاء إلى الشعر العربي وزعم أنه مظهر للخيمة.

استدل على ذلك بعلم العروض الذي ابتكره الخليل بن أحمد الفراهيدي، وبالتسميات التي استخدمها في أكثر مصطلحاته، كالعروض، والسبب، والوتد، وغيرها، فإنها جميعاً تدل على الخيمة وأجزائها.

والقصيدة العربية دليل آخر على هذه الخيمة، فالتزام الشاعر بقافية واحدة من أول القصيدة إلى آخرها يجعلها بمثابة العقدة التي تمثل رأس الخيمة، ويجعل الأبيات بمثابة الشعاع الذي ينطلق من هذه العقدة، أو يتجمع فيها. وهذا كله يوحي بصورة الخيمة.

إذن، فالخيمة، والأقواس، والمحاريب، والشعر العربي تقود إلى ظاهرة (الكهف) وهذا يفسر انغلاق التفكير، وتحجره، أو قل: يمثل - على الأقل - محدوديته وانطباقه.

وهكذا، راح ينتقل من أمة إلى أخرى، ويبتدع لها ظاهرتها الأولية، ويحاول أن يستخدم كل المعطيات العلمية للدلالة على صحة ما يقول ويدعي.

ولا نغالي إذا قلنا: إن هذا الفيلسوف الكبير ينال من علماء الفلسفة الحضارية التقدير الكبير، والاحترام الجم، ويعد من أعظم مفكري القرن الحالي

نظرية شبينجلر هذه رد عليها العلماء، وقالوا: إن كل زعم في التمييز بين الأقوام، وظاهراتهم الأولية هو وهم من الأوهام، لا يسنده واقع، ولا تؤيده حقيقة، ولا يدعمه منطق. فليس هناك في الدنيا كلها أمة صافية، وأن كل أمة وضعت رجلها في التاريخ صارت مركبة. وصفاء العروق غاب عن هذا العالم منذ آلاف السنين، حتى إنه غاب عن الإسكيمو ذاتهم بعد أن وفدت عليهم البعثات الاستكشافية، واختلطت بهم، وبدمائهم.

وبعد، فإن الواجب يقضي أن ننصف بعض المستشرقين أمثال ماسينيون، نولدكه، ودي غويه،وفالوجل، وولفنسون الذين ردوا على رينان ومن لفَّ لفَّهُ، وعارضوهم بأبحاث علمية، وبراهين ساطعة، وبينوا إسرافهم في هذا التمييز بين العقليات، ورموهم بالتعصب، ومخالفة الحقيقة، والبعد عن العدل والإنصاف، وضربوا الأمثلة الكثيرة على تفوق الساميين – والعرب على رأسهم – في ميادين مختلفة، سواء في الانتصارات الحربية أو في الأمور الحضارية.

كل ما نريد الوصول إليه أن نقول: إذا كانت شعوبية القدماء قد انصبت على احتقار قوم معينين، فالشعوبية الحديثة انصبت على احتقار العقليات والأمزجة الآسيوية، والمسلمون جزء من هذه الآسيوية. وبمعنى آخر نريد أن نقول:

إنه في رأي الشعوبية الحديثة أنه مهما بلغ الإنسان العربي أو الآسيوي من العلم والمعرفة والعمق فإنه قد يصبح عالماً أو عارفاً، ولكنه يستحيل عليه أن يكون عبقرياً أو مبدعاً، لأن ظاهرته الأولية تحده بحدود.

ولابد من أن نؤكد على فكرة أساسية في هذا الموضوع، وهي أنه لا يكفي أن نقتصر على ما ردَّ به بعض العقلاء من الغرب وحدهم، ولا على الرد على تلك النظريات بشتائم أصحابها، وسبابهم، إن ذلك لا يغني عن الحق شيئاً.

الواجب الكبير أن نرد على الدلائل المنطقية العقلية بمثلها، إن لم يكن بأرجح منها، ولا يتم ذلك إلا إذا قامت دراسات عميقة، رصينة، تبين خصائص المجتمع العربي، ومزاياه، وإتنولوجيته، بمثل ما فعل ابن خلدون في مقدمته، أو بمثل ما تطلع إليه ابن سينا في رسالته الصغيرة (منطق المشرقيين). وقد أراد أن يتمها ولكن تقاصر به العمر، وحينئذ يخرجون إلى الناس بخصائص المجتمع العربي، وإملاءات هذا المجتمع، ليقولوا: إن الفكر العربي يميل إلى النحو الفلاني، وإن الفكر العربي قادر على مواجهة الطبيعة بكل ما فيها من عقد. ولا يستطيع أن يقوم بهذا إلا لماء متخصصون في هذه الدراسات، قادرون على مجابهة الأفكار بمثلها، تدعمهم الحكومات، وتنفذ وسائل الإعلام في البلاد العربية جميع ما يريدون وتسهل لهم السبيل للوصول إلى كل بقعة من العالم.

الأسف الشديد هو أن نظرية رينان، وشبينجلر، وغولد زيهر، وماسينيون، وغويدي، ومن لف لفهم وجدت آذاناً صاغية، وقلوباً متفتحة في مصر بالدرجة الأولى، ثم تبعتها لبنان وسورية، وبقية العالم العربي.

في مصر كانت مدرسة (أحمد لطفي السيد) مرآة صادقة لنظريات رينان، ومن ذكرنا من هؤلاء المستشرقين.

هذه المدرسة وقفت أمام تيارين في عصرها، الأول المتمثل في الأحزاب الوطنية المنادية باستقلال مصر، والثاني المتمثل في الدعوة إلى الإسلام وحده.

أصدر أحمد لطفي السيد جريدة (الجريدة) وجعلها منبراً للشباب المثقف في مصر كلها، وكان على رأسهم عبدالعزيز فهمي، وعلي عبدالرازق، وطه حسين، وسلامة موسى، وأحمد أمين، ومحمود عزمي، وتوفيق النديم، وكثيرون لا يحصون عدداً.

اعتقد هؤلاء الناس بسبب تلمذتهم على المستشرقين، وتبنيهم لآرائهم ونظرياتهم أن مصر مادامت متمسكة بتراث شرقي آسيوي، وبالعقلية الآسيوية

العقيمة غير المعطية ولا المنتجة، فإنها لن تفلح في تحرير الوطن من كل راسب،سواء أكان هذا الراسب دينياً أم حضارياً، وما الإبداع والنبوغ إلا نتاج آري، والعرب ومعهم كل الآسيويين لا إبداع عندهم، ولا نبوغ، ولا أصالة، ولا شيء يستحق الذكر.

خذ مثلاً نظريات طه حسين في كتابه «حديث الأربعاء»، وانظر كيف رد عبقرية المتنبي، وابن الرومي، وأبي تمام وابن جني إلى أصول غير عربية، وسلخ عن جميع العلماء والشعراء العرب كل أصالة وإبداع.

وفي كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» زعم أن مصر – وإن كانت واقعة جغرافياً في القارة الإفريقية – إلا أنها جزء من القارة الأوروبية، وقال: هذه الحضارة الإسلامية الرائعة لم يأت بها المسلمون من بلاد العرب، وإنما أتوا ببعضها من هذه البلاد – ويقصد مصر – وببعضها الآخر من مجوس الفرس، وببعضها الآخر من نصارى الروم. ثم تساءل من جديد: أمصر من الشرق أم من الغرب؟

وفي كتابه «في الشعر الجاهلي» طرح شكاً كبيراً في الشعر الجاهلي، وأنكر وجود عدد من الشعراء، و لم يكتف بذلك، بل عمد إلى أقدس المقدسات، وهو القرآن الكريم، فزعم أنه يبحث فيه بحثاً موضوعياً، فشك في قصصه، وشك في صحة تلك القصص، وأراد من وراء ذلك أن يقنع الناس بفساد ما يعتقدون، ولكن الله سلم، إذ ثارت عليه مصر من أولها إلى آخرها، واندفع الناس إليه من كل فج عميق يريدون تقطيعه وتمزيقه، لولا أن حمته الدولة، وجعلت عليه ألف حارس وحارس، وما إن مضت فترة، وهدأت النفوس إلا وعين – بقدرة أصابع خفية – وزيراً للمعارف، يتصرف بأمور التعليم والتوجيه في ذلك البلد المسلم العظيم(*).

(*) لكن طه حسين عاد عن كثير من آرائه التي اقتفى فيها مرجليوث وأمثاله من المستشرقين (المحرّر).

هذه الكراهية للعرب والمسلمين والشرق سمة ظاهرة عند جميع أفراد هذه المدرسة، فسلامة موسى قال بالحرف الواحد في كتابه «اليوم والغد»: كلما ازددت خبرة وتجربة وثقافة توضحت أمامي أغراضي في الأدب كما أزاوله، فهي تتلخص في أنه يجب علينا أن نخرج من آسيا وأن نلحق بأوروبا. وكلما زادت معرفتي بالشرق زادت كراهيتي له، وشعوري بأنه غريب عني؛ إلى أن يقول في آخر كلامه: أنا كافر بالشرق ومؤمن بالغرب. وكان من جملة ما دعا إليه أن يكون التعليم أوروبياً، لا سلطان للدين عليه، ولا دخل له فيه. ومن قوله: اعتقادنا بأننا شرقيون بات عندنا كالمرض، ولهذا المرض مضاعفات.

وامتدت العدوى إلى لبنان، ولكنها اتخذت مسارات أخرى، أولها محاربة اللغة العربية لأنها بصراحة لغة القرآن؛ وراح الدكتور أنيس فريحة أستاذ اللغات السامية في الجامعة الأمريكية في بيروت يدعو في كتابه المعنون بـ «نحو عربية ميسرة» إلى هجر اللغة العربية الفصيحة، واتخاذ العامية اللبنانية بديلاً عن الفصحى، وملأ كتابه هذا هجاء للقرآن، ولكل التاريخ الإسلامي.

وشايعه كاتب آخر اسمه «مارون غصن» دبج مئات المقالات في هذا الاتجاه. واتفق الرجلان: أنيس فريحة ومارون غصن على الدعوة إلى العامية اللبنانية، وكتابة هذه العامية بالحروف اللاتينية؛ وكان يزعجهما، بل يقززهما – كما قال المرحوم الدكتور عمر فروخ – أن يريا مسلمي لبنان يتلون القرآن الكريم، ويتجهون إلى المساجد، ويتحدثون بالعربية ويكتبونها، ويدافعون عنها.

وتبعهما شعوبي آخر، أمضى لساناً، وأقوى شكيمة، وأكثر أنصاراً، وأوضح حجة، هو سعيد عقل، فلقد أصر على أن يكتب ديوانه الأول المعنون بـ «جلنار» باللغة العامية الزحلاوية، ثم كتب ديوانه الثاني «يارا» بالعامية وبحروف لاتينية، وكذلك فعل في ديوانه الثالث «لن».

ويبدو أن دعوة الدكتور فريحة ومارون غصن وسعيد عقل لاقت صدى محبباً، ورواجاً طيباً في لبنان بعامة، وعند الموارنة بخاصة، وعند كل الشعوبيين المبغضين لكل ما هو عربي أو مسلم.

ونتساءل اليوم عن أولئك الناس الذين يتكلمون الفرنسية أو الإنكليزية في بيوتهم في لبنان، أو يجعلون أكثر كلماتهم إنكليزية أو فرنسية، هل هذا ياترى أثرمن آثار الاستهانة بالعربية واحتقار لها، أو له سبب آخر؟

وماذانقول عن الفضائية اللبنانية ج L.B.C والتي جعلت جل الأحاديث التي تذاع فيها، والبرامج التي تبثها، وأخص بالذكر برنامج «ياليل ياعين» والذي يحرص معظم العرب، ولاسيما في الخليج العربي، على مشاهدته لما فيه من تشويق وإغراء وأمور مستباحة، باللغة العامية، والمليئة بما يقشعر منه الخلق الرفيع، وتشمئز منه اللغة العربية الشريفة.

وإذا كانت هذه الفضائية لبنانية، والقائمون عليها من أعداء العربية الفصحى، إذن فماذا نقول عن فضائية الإمارات العربية المتحدة المسماة بفضائية «أبو ظبي» وقد استضافت سعيد عقل ثلاثة أسابيع عدداً، وخصصت له في كل أسبوع مقابلة امتدت ثلاث ساعات كاملة، كان يتحدث فيها عن هذه اللغة الميتة، ويدعو بملء فمه، وبكل صراحة إلى هجرها، ومحاربتها، وعدم اعتمادها في الحديث، والكتابة، والتأليف وسماها لغة الجاهلية، وحتى يكون البرنامج ناجحاً، والدعوة محببة، زينت البرنامج بكل ما هو حبيب إلى الناس من موسيقى، وصور، وأفانين، وصورت دواوين الشاعر بصور مكبرة، ومجسمة، وقربت آلة التصوير من الكلام حتى كاد كل متفرج أن يرى الشعر العامي باللهجة الزحلاوية، ويرى العامية اللبنانية بحروف لاتينية، وكانت عناوين الدواوين معروضة بأحلى ما يكون العرض؟

ماذا نقول عن هذه الدعوة، بل من الذي يختفي وراءها، ومن الذي تبنى هذه الضيافة، ولِمَ لَمْ يدع مثل هذه الدعوة الحارة رجال من الأزهر، أو

من مجمع اللغة العربية من دمشق، أو من رجالات كليات الآداب العربية، ممن عزفوا وشهروا بحسن الحديث والدفاع عن هذه اللغة الشريفة؟

على أن حديثنا عن سعيد عقل ومدرسة الدعوة إلى العامية يجب ألا تشغلنا عن النظر في تيارات شعوبية أخرى، لا تقل عن مدرسة سعيد عقل خبثاً، وسوء طوية، وشعوبية سوداء؛ إنه تيار يتمثل بأدونيس ويوسف الخال ثم بعبدالوهاب البياتي وأمثالهم، يناصرهم مجموعة من النقاد، ويدعمهم إعلام غني، وإذاعات، ونقاد، ومنظرون، وسدنة، ومجلات منها: «شعر»، و«مواقف»، و«حوار».

يتخذ هذا التيار مواقف عدائية من التراث تنصب على كل ما هو عربي، أو إسلامي منه، بشكل صريح، لا لبس معه عند أدونيس ويوسف الخال، وبشكل معلن مرة، ومبطن مرة عند عبدالوهاب البياتي.

ومواقفهم هذه المعادية للتراث تتجلى من خلال قناعات ثابتة نابعة من أفكار مسبقة، ومن هذه الأساليب طرح مشكلة «الحداثة» والإلحاح على ضرورة وجودها، مع إصرار أن تكون بعيدة عن أي صلة بالتراث، وربطها بالتيارات الفنية والفكرية الأجنبية، ومحاربتها المباشرة لكل ما يتصل بالقومية أو بالدين، أو اللغة العربية الفصحى، بل سعيها لتحطيم اللغة الفصيحة التي هي الحصن الحصين لحماية الأدب والتراث بعامة.

فالبياتي مثلاً نشأ في بيئة علمية تتصل بالتراث، يتنكر بسبب اعتناقه المذهب الماركسي لكل ما يتصل بالدين والتراث من قريب أو بعيد. يقول في إحدى قصائده شاتماً الكتب الصفراء، والتي هي تراث العرب والمسلمين: يقول:

شبابي ضاع في المقابر

والكتب الصفراء والمحابر

من بلد لبلد مهاجر

آه من صمت القواميس المريب

ومقامات الحريري

على هامش مخطوط قديم

ذكرتني بكلاب الزمهرير

تنبح الموتى بصحراء الجليد

ومن هذه المدرسة نظم الشاعر اللبناني عادل فاخوري الكلام التالي، وأخذته الإذاعة اللبنانية، ولحنته، ودعته بالقصيدة الإلكترونية.

قال الفاخوري تلميذ أدونيس:



هسهسات السنابل

صليل

في الهوا

ينتهي رحيل

سين. سين. سين.

سرساب أسود

عصفور يطير

يتبعثر في الريح

يولد

عند تجمع الأثير

ويهوى الصعود

كلما

همّ

به

من النشوة

همي

النشوة ريش

سين. سين. سين

سرساب أسود

أبجد. هوز. حطي. كلمن

سعفص. قرشت

سين. سين

أبجد هوز. حطي

الحرف يسري حيث الموت

حاء

فحيح

عصفور

عين. صاد

عصفور

عين. صاد

النشوة ريش

اشخط

النشوة ريش

اشخط

خط. نقطة. خط

خط. نقطة. خط

خط.

ترى ماذا يريد هذا الرجل أن يقول، بل ماذا يريد بتلك الحروف المقطعة، عين. سين. عين صاد... تراها معارضة لحاميم عين سين قاف، أو ألف لام ميم، أو لشيء آخر؟

وإذا كنا قد نسبنا هذه الأشعار إلى أدونيس وصحبه، فمن هو هذا الرجل، وماذا يريد؟

أدونيس رجل سوري الأصل، من جبال اللاذقية، اسمه الحقيقي: أحمد سعيد علي، واتخذ لنفسه لقب إله الخصب عند القدماء وهو «أدونيس». تقلب بين الشيوعية، والقومية السورية، والناصرية، ثم تنصر، وهجر الوطن العربي كله، واستوطن فرنسا، ولايزال فيها.

أدونيس صاحب رسالة في هدم التراث، وهو الفيلسوف، والمنظر لهذا الاتجاه. ففي كتابه «الثابت والمتحول» وبخاصة في الجزء المسمى بـ «صدمة الحداثة» حرب معلنة شعواء صريحة على كل قيم التراث، والدين، والأدب، والشعر، ورفض لكل أدب فيه إثارة من دين وإسلام.

وهو يرى أن المشكلة المصيرية والحضارية تتمثل بمشكلة الدين، ويعني به الدين الإسلامي ليس غير. قال أدونيس عن الإسراء والمعراج من قصيدة طويلة ساخرة من كل القيم الدينية على لسان رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم:

رأيت باباً كتبت عليه

كتابة قرأتها

فانفتح الباب، رأيت خلفه

جهنماً

رأيت غابات من النسوان

يغلين في القطران

يُطرحن للأفاعي

هذا جزاء نسوة

يظهرن للغريب.. هذي امرأة

صورتها صورة الخنزير.. جسمها حمار

لأنها لم تغتسل من حيضها

هذا عقاب امرأة تعشق غير زوجها

هذا جزء امرأة

لا تحسن العشرة.. أو لا تحسن الوضوء

لا تصلي

....



والملاحظ: أن جهات كثيرة عربية وغير عربية تتسابق لترشيحه لجائزة نوبل، وتقدم إليه الأوسمة والنياشين في مختلف المناسبات، وتتكلم عنه بخير مما تتحدث عن أقدس مقدسات العرب والمسلمين.

أفليست هذه الشواهد دليلاً على تلمذة هؤلاء لأولئك الشعوبيين، ودعوة إلى إحباط كل شيء عربي، أو إسلامي، أو آسيوي؟.

وأخيراً، لابد من الانتباه إلى أن الشعوبية الحديثة تتخذ اليوم مظاهر مختلفة، وتتلبس ملابس شتى، منها:

1 – الدعوة الحارة إلى إحياء اللهجات العامية المحلية، وهجر اللغة العربية الفصيحة، وقد تنادي بإحلال الحروف اللاتينية محل الحروف العربية، والانصراف عن قواعد النحو والإعراب، وترك الشعر التقليدي ذي الوزن الخليلي، واستبداله بالشعر الحر الحديث.

2 – الدعوة إلى التفريق بين العقليات، وتعميق الفروق بينها في الدراسات

والبحوث، وربط المبدعين العرب في شتى ألوان العلوم والفنون بغير الأصل العربي، ورده إلى أصول آرية، أو على الأقل، إلى أصول غير عربية.

3 – إشاعة فكرة (الرفض) التي تتبنى رفض الماضي، ورفض الكتب الصفراء، رفض التراث، ورفض كل اعتزاز بمجد تليد.. والدعوة إلى التطلع إلى أمام، أو إلى احتذاء أمم أخرى تختلف ظروف حياتها عن ظروف الحياة العربية حاضراً، وماضياً، ومستقبلاً.

هذه المظاهر خطيرة، وأصحابها يتسلحون ظاهراً بالموضوعية، والعلمية، والغيرة، وسواها من ادعاءات... والمؤسف أن هؤلاء الناس يعملون، ويجدون، ويكتبون، وينشرون، وأن محبي العروبة، وكل ما اتصل بها يقنعون بالقليل، وكثير منهم لا يكلفون أنفسهم جهداً في الرد العلمي، والبحث الجاد، والتعمق المتعب، والإقناع الصارم، بل كثيراً ما يعتمدون على سواهم في هذه المهمات الخطيرة.

* * *

المعاني والأقوال في أسماء الأفعال

خديجة محمد حسين باكستاني(*)



أسماء الأفعال

اسم الفعل هو: ما كان بمعنى الأمر أو الماضي مثل: رويد زيداً أي: أمهله وهيهات ذاك: أي بَعُدَ[1].

قال سيبويه: «وموضعها من الكلام الأمر والنهي، فمنها ما يتعدى المأمور إلى مأمور به، ومنها ما لا يتعدى المأمور، ومنها ما يتعدى المنهيّ إلى منهيّ عنه، ومنها ما لا يتعدى المنهيّ»[2].

حكمها من حيث البناء أو الإعراب:

أسماء الأفعال مبنية لمشابهتها الأصل، وهو الفعل الماضي والأمر، فـ «صه» اسم فعل لـ «اسكت» و«مه» اسم فعل لـ «اكفف»، وليست لـ «لا تتكلم» و«لا تفعل»، إذ لو كانا كذلك لكانا معربين.

أما «أفّ» بمعنى أتضجر و«وأه» بمعنى أتوجع فالمراد: تضجرت

(*) كلية التربية للبنات - السعودية.

وتوجعت، عبر عنه بالمضارع، لأن المعنى على الإنشاء، وهو الأنسب بأن يعبر عنه با لمضارع مثل «رويد زيداً» أي: أمهله.

قال الرضي: «ويجوز أن يقال: إن أسماء الأفعال بنيت لكونها أسماء لما أصله البناء، وهو مطلق الفعل، سواء بقي على ذلك الأصل كالماضي والأمر أو خرج عنه كالمضارع وعلى هذا لا يحتاج إلى العذر المذكور[3].

وقيل: لعل بناءها إما لأنَّ منها ما يكون على صيغ الحروف نحو «صه»، و«مه» على صيغة «هل، وبل، وقد، وعن»، وإما لأنها أشبهت الجملة بجواز الاقتصار عليها في الفائدة، والجمل مبنية فلما أفادت فائدة الجمل بنيت»[4].

وبعضهم يرى أن الأفعال في موضع رفع على الابتداء وفاعله مضمر مستتر ولا خبر لها كما في «أقائم الزيدان؟»[5].

وبعضهم يرى أنها منصوبة المحل على المصدرية، كأنك قلت في «رويد زيداً»: إرواداً زيداً[6].

الحكم باسميتها:

والواقع: أن هذه الكلمات ليست بأفعال، وإنما تؤدي معانيها، لأن صيغها مخالفة لصيغ الأفعال، ولا تتصرف تصرفها، ومما يدل على اسميتها ما يلي:

1 – تنوينها نحو «صهٍ» في التنكير.

2 – إسناد الفعل إليها، قال زهير:

ولنعم حشو الدِّرعِ أنتَ إذا دُعيتَ نزالِ ولُجَّ في الذُّعرِ[7]

فأسند «دعيت» إلى «نزال» وألحق به تاء التأنيث الفاعل لأن «نزال» اسم مؤنث.

3 – أنها تعرف وتنكر، والأفعال لا تقبل التعريف.

4 – أنها تؤنث، والأفعال لا تقبل التأنيث.

5 – أنها ليست على أمثلة الأفعال.

وقيل أيضاً: إنها ليست صريحة يحسن السكون عليها. وقيل: الغرض بمجيئهم بهذه الأسماء الاختصار من المبالغة، لولا ذلك لكانت الأفعال – التي هذه الألفاظ أسماء لها – أحق بموضعها، أما الاختصار فمجيئها للواحد ولغير الواحد بلفظ واحد تقول: صهٍ يا زيدان ويا زيدون.

وأما المبالغة فإن قولنا: صه أبلغ في الزجر من «اسكت» وفيها ضمير وهي مع الضمير المستكن مفرد، ولذلك أسند الفعل إليها، ولو كانت مع الضمير جملة لم يصح إسناد الفعل إليها[8]. وقيل: هي بمعنى المصدر بدليل قولهم «رويدا زيدا» بمعنى: إروادا زيداً»[9].

وأما أسماء الأفعال نحو «نزال ومه وإيه» وما أشبهها فاختلف النحويون فيها:

أ – فمنهم من ذهب إلى أنها أفعال جرت في ألفاظها على طريق الأسماء فقالوا في «نزال» إنها (انزل) وكذلك «شتان» أصله (شتت) ثم عدل منه إلى «شتان» وأجروا اللفظ مجرى الأسماء، فإنما هي أسماء مراعاة للفظ، وفي الحقيقة هي أفعال، وهذا مذهب الكوفيين.

ب – ومنهم من ذهب إلى أنها أسماء لا أفعال فـ «نزال» اسم «انزل» و«شتان» اسم «شتت» و«هيهات» اسم «بعُد» كما أن حسان اسم شخص، ولا موضع لها من الإعراب، لأن الإعراب في الأسماء يوجد دلالة على معان في مدلولاتها كالفاعلية والمفعولية والإضافة، وهذه المعاني لا يمكن أن توجد في الفعل فلا يوجد الإعراب في الألفاظ النائبة لو أجروها مجراها.

ج – ومنهم من ذهب إلى أنها أسماء للأفعال ولها موضع من الإعراب وهي منصوبة، وذلك أنها أسماء والأسماء تكون مرفوعة أو منصوبة أو مخفوضة

لفظاً أو تقديراً، فلابد لهذه الأسماء أن يكون لها موضع من الإعراب فرأوا أقرب الأسماء إليها المصادر فأجروا «رويداً زيداً» مجرى «ضرباً زيداً» لأن كل واحد منهما ناب مناب الفعل، وعلى هذا المذهب أكثر النحويين[10].

أسماء الأفعال وأنواعها:

الضرب الأول: ما لزم المصدرية وبني لأصله (اسم الصوت) و لم يصر اسم فعل نحو «إيها» في الكف، و«ويها» في الإغراء، و«واها» في التعجب، «لعاً» و«دعدعا» في الانتعاش، و«ويلك، وويحك، وويك».

الضرب الثاني: ما انتقل من المصادر إلى أسماء الأفعال نحو «صه» و«مه» و«ها» و«دع» و«بسْ» أي: ارفق، و«هيا» و«هلا» و«حيّ» و«إيه» و«هيك» و«هَيك» و«هيت».

أسماء الأفعال ما أصلها وعن أي شيء نقلت؟

قال الرضي: النقل عن المصادر والظروف، في بعضها ظاهر كـ «رويد زيداً» و«بله زيداً» بنصب المفعول به، و«فداء لك الأقوام» بالكسر، وأمامك زيداً وعليك زيداً» وبعضها يشبه أن يكون مصدراً في الأصل وإن لم يثبت استعماله مصدراً لـ «وشكان» و«سُرعان» و«بطآن» و«شتان» فإنها كـ «ليّان» في المصادر و«نزال» وكـ «فجّار» و«وتيد» لـ «ضرب» وقد قام دليل قطعي على كونها منقولة إلى معاني الأفعال عن أصل، وأشبه ما يكون أصلها المصادر.

والظاهر في بعضها أنها كانت أصواتاً ثم نقلت إلى المصادر ثم منها إلى أسماء الأفعال»[11].

وأما الظرف والجار والمجرور فلأن نحو «أمامك، ودونك زيداً» بنصب «زيد» كان في الأصل: أمامك زيدٌ ودونك زيدٌ فخذه إن أمكنك، فاختصر هذا الكلام ليبادر المأمور إلى الامتثال، وكذا «عليك زيداً وإليك عني»، فجرى فيها كلها الاختصار بغرض التأكيد.

إعمال اسم الفعل:

اسم الفعل يعمل مطلقاً، فيعمل الرفع في المضمر والمظهر أما عمله في المضمر فنحو: «صه» بمعنى: «اسكت» والفاعل مستكن، وأما عمله في المظهر فنحو «هيهات زيد» فـ «زيد» فاعل مرفوع بـ «هيهات»، ويعمل النصب إن تعدى نحو: رويد زيداً».

وأسماء الأفعال حكمها في التعدي واللزوم حكم الأفعال التي هي بمعناها إلا أن «الباء» تزاد في مفعولها كثيراً نحو: «عليك به»، لضعفها في العمل فتعمد إلى حرف لإيصال اللازم إلى المفعول.

وأسماء الأفعال إما متعدية أو لازمة، فمن المتعدية:

1) «ها» وهو اسم فعل بمعنى خذ وفيه ثماني لغات:

1 – (ها) بالألف المفردة الساكنة للواحد والاثنين والجمع مذكراً كان أو مؤنثاً.

2 – (هاك، هاكما، هاكم، هاكن) بلحوق الألف المفردة كاف الخطاب مع تصريفها.

3 – (هاء، هاؤما، هاؤم، هائي، هاؤن) بلحوق الألف المفردة همزة مكان الكاف مع تصريفها تصريف الكاف، ومنه قول عليّ بن أبي طالب كرم الله وجهه:

أفاطمُ هاء السيف غيرَ مُذمم[12]

4 – (هاءك، هاءكما، هاءكم، هاءكن) بلحوق الألف المفردة همزة قبل كاف الخطاب وتصريف الكاف.

5 – (هأ) بهمزة ساكنة بعد الهاء للكل.

6 – أن تصرف (هأ) تصريف «دع، وذر».

7 – أن تصرف تصريف «خف».

8 – أن تلحق الألف همزة وتصرف تصريف «ناد».

وتعتبر الثلاثة الأخيرة أفعال غير متصرفة وليست بأسماء أفعال.

2) ومنها «هات» بمعنى: أعط، وتتصرف بحسب المأمور، تقول «هاتِ – هاتيا – هاتوا – هاتي – هاتين» وتصرفه دليل فعليته[13].

3) ومنها «بله» أي: دعْ، ويستعمل مصدراً واسم فعل، تقول: بله زيد بالإضافة إلى المفعول أي: ترك زيد، وبله زيداً، أي دع زيداً. وحكى أبو علي عن الأخفش أنه يجيء بمعنى «كيف» ويجوز أن يدخله «منْ حكى أبو زيد» إن فلاناً لا يطيق أن يحمل الفهر[14] فمن بلْه أن يأتي بالصخرة».

وذكر الأخفش أنه مثل «عدا، وخلا» بمعنى «سوى»[15].

ومنه قوله صلى الله عليه وسلم في الحديث القدسي: «ولا خطر على قلب بشر بَلْه ما أُطلعتم عليه»[16].

4) ومنها «تيد» يقال: تيد زيداً أي: أمهله، وقيل: «تيد» من التؤدة، قلبت التاء واواً وأبدلت الهمزة ياء.

5) ومنها «رويد» وهو في الأصل تصغير «إرواداً» مصدر «أرود» أي: رفق، أو تصغير «رود» بمعنى الرفق أو المهل، ومنه قول الشاعر:

رويــد عـليـاً، جـد مـا ثـدي أمهـم إليـنـا ولـكـن بغضهم متمائن[17]

فنصب «علياً» وهو اسم قبيلة بـ «رويد».

وهو على ثلاثة أقسام:

أ – المصدر وهو أصل الباقيان، نحو «رويدَ زيد» بالإضافة إلى المفعول كـ (ضرب الرقاب)[18] و«رويداً زيداً» كـ «ضرباً زيداً».

ب – أن يجعل المصدر بمعنى اسم الفاعل، إما صفة للمصدر، نحو: ساروا

سيراً رويداً، أي سيراً مروداً، أو حالاً نحو: «ساروا رويداً» أي: مرودين، ويجوز أن يكون صفة مصدر محذوف كقوله تعالى: «أمهلهم رويداً»[19] يحتمل المصدر وصفة المصدر، والحال.

ج – أن ينقل المصدر إلى اسم الفعل، فيقام المصدر مقام الفعل ولا يقدّر الفعل قبله نحو «ويداً زيداً» بنصب زيداً[20]، وقد تلحقها الكاف وهي في موضع «افعل» كقولك: رويدك زيداً، ورويدكم زيداً، وهذا الكاف حرف لتبيين المخاطب المخصوص، لأن «رويداً» تقع للواحد والجمع والمذكر والمؤنث، ولا تكون اسماً لأن «رويد» لا يتعدى إلا إلى واحد، ولو كانت اسماً لجاز أن تقول «رويد زيداً عمراً» فتنصب به مفعولين، وهذا غير صحيح.

وقد تزاد «ما» على «رويد» كقول بعض العرب: «والله لو أردت الدراهم لأعطيتك رويد ما الشعر» يريد: أرود الشعر أي: دع الشعر[21].

وأما اللازمة فمنها:

1 – «صه» أي: اسكت.

2 – «مه» أي: اكفف، ويستعملان منونين وغير منونين، والكسر مع التنوين.

3 – «إيه» أي: زد في الحديث أو في العمل.

4 – «إيها» أي: كف عن الحديث واقطعه، ويستعمل لمطلق الزجر، ويجوز أن يكون صوتاً قائماً مقام المصدر معرباً منصوباً كـ «سقياً»، و«رعياً»، ويجوز أن يكون اسم فعل مبنياً فالتنوين كما في «صه، ومه».

وقد تبدل همزة «إيه» و«إيها» هاء فيقال: هيه، وهيها»[22].

5 – «فداء» بتنوين الكسر، ومنه قول الشاعر:

مهلاً فـداءٍ لك الأقوامُ كلهُمُ   وما أثمرَ من مالٍ ومن ولدِ[23]

6 – «هَيتُ»: بفتح الهاء مثلث التاء، وفيه لغة رابعة وهي كسر الهاء وفتح التاء بمعنى: أقبل وتعال، وقيل بمعنى: «أسرع» نحو (هيت لك)[24].

7 – «دع» و«دعا» و«لعا» و«دعدعا» هو تكرير «دع» للتوكيد ومنه، اشتق «الدعدعة» بمعنى قول: دع دع، للعاثر.

8 – «هلا» بمعنى «اسكن» أو «أسرع» ومنه قول الشاعر:

ألا حَيِّيا ليلى وقولا لها هَلا فقد ركبت أمراً أثمر محجَّلا[25]

المعنى: أسرعي

9 – «هيَّا» وقد يلحقه الكاف «هيَّاك»، وإن حذفت الألف لزمه: هيَّك، وقد يخفف «هيك» والمعنى: أسرع.

10 – «قدْك» و«قطْك» وبجْلك» وكان الأصل بالتشديد أي: اقطع هذا الأمر قطعاً، فهو في الأصل مضاف إلى الفاعل ثم أقيم مقام الفعل، فبني فحذف المدغم فيه تخفيفاً، أما «بجْلك» فمعناه: اكتفاءك، إلا أنَّ الضمير يحذف من «بجْل» بخلاف «قدْ» و«قطْ».

أما نون الوقاية فتجب في «قدْ» دون «بجلْ» على الأشهر، ومنه قول الراجز:

قدْني من نصرِ الخبيبين قدي ليسَ الإمامُ بالشحيحِ الملحدِ[26]

وقول الشاعر:

ومتى أهلكْ فلا أحفلُهُ بجلي الآن من العيش بجل[27]

11 – «حي» أي: أقبل، ويعدي بـ«على» نحو: «حي على الصلاة» أي أقبل عليها، وجاء متعدياً بنفسه بمعنى: ائت، كقول الشاعر:

أنشأتُ أسأله: ما بالُ رِفقته حي الحمولَ فإنَّ الركبَ قد ذهبا[28]

وقد يركب «حي» مع «هلا» ويكون معناه: أسرعْ، واستعجل»، ويعدي بـ«إلى» نحو «حيهل إلى الثريد» أو بالباء نحو «حيهلا بعمر»[29] ويتعدى بـ«على» نحو «حيهل على زيد»، ويتعدى بنفسه إن جاء بمعنى «ائت» نحو: حيهل الثريد[30].

وجاء في المركب «حيهل» ست لغات[31]:

1 – حيهل: بفتح ياء «حيّ» ولام «هل»، كـ «خمسة عشر».

2 – حيهلاً: بالتنوين.

3 – حيهلْ: بسكون اللام وفتح الياء في «حي»، ومنه قول الشاعر:

يتمارى في الذي قلت له ولقد يسمع قولي حيهلْ[32]

4 – حيهلا: بزيادة ألف بعد اللام من غير تنوين، ومنه قول الشاعر:

بحيهلا يُزجون كلَّ مطيةٍ أمام المطايا سيرها المتقاذفُ[33]

5 – حيهل: بسكون الهاء وفتح اللام.

6 – حيهلا: بزيادة ألف على اللام في اللغة الخامسة.

ما جاء متعدياً ولازماً من أسماء الأفعال:

«هلم» بمعنى: أقبل، وأصلها عند البصريين (ها) التنبيه محذوفة الألف مع (لُمّ)، فعل أمر من «لمَّ»، من قولك: لمَّ الله شعثه، أي: جمعه، والمعنى: اجمع نفسك إلينا ثم صار بمعنى: أقبل. وعند الكوفيين أصلها من (هل) مع (أُمَّ) محذوفة الهمز، و(هل) حرف بمعنى الحدث والاستعمال وليست للاستفهام[34].

وقد ورد فيها مذهبان:

الأول: مذهب أهل الحجاز ويجعلونها بلفظ واحد مع الواحد والاثنين والجماعة والمذكر والمؤنث ومنه قوله تعالى: (هَلُمَّ شهداءَكُم)[35] وقوله: (والقائلون لإخوانهم هَلُمَّ إلينا[36]).

فهي بذلك عندهم اسم فعل، لأن الأسماء لا تتصل بها علامات الضمير.

الثاني: مذهب بني تميم[37]، ويبرزون فاعلها في التأنيث والتثنية والجمع فيقولون: هلُمَّ يا رجلُ، وهلُمَّا يا رجلان، وهلُمُّوا يا رجال، وهلُمِّي يا امرأة،

وهَلْمُمْنَ يا نسوة، بفتح الهاء وسكون اللام وضم الميم الأولى وسكون الثانية وفتح النون مخففة.

ومذهب الفراء (هلُمَّ) بإبقائها على حالها وزيادة نون مدغمة في الضمير، ويروى عن بعض العرب (هَلُمَّيْنَ يا نسوة) بقلب النون المزيدة قبل نون الضمير ياءً فهي بذلك عندهم فعل.

وحكى الأصمعي مجيء المضارع منها فقال: لا أهلُمُّ إليه، ولا أهلُمُّه[38].

أسماء الأفعال التي بمعنى الخبر:

أسماء الأفعال الأغلب فيها الأمر، لأنَّ الغرض منها مع ما فيها من المبالغة الاختصار، وقد تأتي بمعنى الخبر إلا أنها قليلة وبابها السماع دون القياس، ومنها:

1 – (هيهاتُ): اسم فعل بمعنى (بَعُدَ) ويجوز في تائها الحركات بثلاث، وقد تبدل هاؤها الأولى همزة تقول: «أيهات» مع تثليث التاء أيضاً، وقد تنون في هذه اللغات الست، ومما ورد فيها قول الشاعر:

هيهاتَ هيهاتَ العقيقُ ومَنْ به وهيهاتَ خِلٌّ بالعقيق نواصلُهُ[39]

وقوله:

هيهاتَ منزِلُنا بنعفِ سويقةٍ كانت مباركةً من الأيام»[40]

فال «العقيق» و«منزلنا» فاعل لـ «هيهات». وأما قوله تعالى (هيهات هيهات لما توعدون)[41] فقيل: اللازم زائدة و«ما» فاعل والتقدير: هيهات هيهات ما توعدون وقيل: الفاعل محذوف، والتقدير: بَعُدَ الصدقُ لما توعدون.

2 – (شتّان) بمعنى افترق وتباعد، وفيه معنى التعجب، أي: ما أشد الافتراق! فيطلب فاعلين فصاعداً، وقد ورد فيه لغتان: الأولى: البناء على الفتح

تقول: «شتَّان زيدٌ وعمرٌ»، وإنما بُني لوقوعه موقع الفعل الماضي نحو: افترق وبعد.

وقال الزجاج: إنما بني لأنه على زنة (فعلان)[42]. وزعم أبو حاتم أنَّ «شتان» كـ «سُبحان»، وردَّه ابن يعيش[43].

والثانية: كسر النون تقول: شتَّانِ، والفتح أشهر.

وقد تزاد «ما» بعد نحو: «شتَّان ما زيدٍ وعمرٍو» والمراد: شتان زيدٌ وعمروٌ و«ما» زائدة.

وقد يقال أيضاً: «شتان ما بين زيد وعمرو» قال الشاعر:

لشتان ما بين اليزيدَين في النَّدى يزيدِ سُليمٍ والأغرِّ ابنِ حاتمِ[44]

وأنكره الأصمعي.

4 – (سرعان ووشكان) مثلثي الفاء، بمعنى: سرُع وقرُب مع تعجب، أي: ما أسرع! وما أقرب! وهما مثل «شتان» في البناء على الفتح.

5 – (بطآن): أي بُطؤَ بضم الباء وفتحها.

5 – (أفّ) بمعنى: أتضجر، وهو مبني لوقوعه موقع الفعل مطلقاً، إذ الفعل أصله البناء، وفيها إحدى عشرة لغة: «أُفَّ» بضم الهمزة مشددة الفاء مثلثتها بتنوين ودونه، و«إفِّ» بكسر الهمزة والفاء بلا تنوين، و«أُفَّى كـ «بشرى» بالإمالة، و«أُفْ» كـ «خُذ» وأُفَّة» منونة وغير منونة.

6 – (أوْه) بمعنى: أتوجع وفيها لغات: قالوا: «أَوْه» بفتح الهمزة وسكون الواو وكسر الهاء، و«أوِّهْ» بكسر الواو مع التشديد وسكون الهاء، و«أوِّه» بكسر الواو مشددة وكسر الهاء بلا إشباع، و«أوِّ» بكسر الواو مشددة وحذف الهاء، و«أوه» و«آواه» بفتح الواو مشددة ومخففة وسكون الهاء مع المد، ومن ذلك قوله تعالى: «إن إبراهيم لأوَّاهٌ حليم»[45].

7 - (وي) وهو اسم به الفعل في حال الخبر بمعنى أعجب أو أتندم، ومنه قوله تعالى: «ويْكأنَّهُ لا يُفلح الكافرون»(46) وذهب الخليل وسيبويه إلى أن «وي» منفصلة معناها أعجب، ثم ابتدأ: «كأنه لا يفلح الكافرون» و«كأن» هنا لا يراد بها التشبيه بل القطع واليقين.

وذهب الأخفش إلى أنه: «ويك» وهي مفصولة من «أنه»، ويؤيد ذلك قول عنترة:

ولقد شفى نفسي وأبـرأ سقمها   قول الفوارس ويكَ عنترَ أقدمِ(47)

فجاء بها متصلة بالكاف من غير «أن» فهي حرف خطاب كالتي في «غلامك وصاحبك».

وذهب الكسائي إلى أن أصله «ويلك» وحذفت اللام تخفيفاً.

وذهب بعضهم إلى أن «ويكأنه» بكماله اسم واحد(48).

8 - (وا) وهو أيضاً بمعنى: أعجب، ومنه قول الراجز(49).

وا بـأبـي أنـتِ وفـوك الأشـنـبُ

كـمـا ذر عـلـيـه الـزرنـبُ

9 - (واهاً) بمعنى: أتعجب، ومنه قو الراجز(50):

واهـاً لـريّـا ثـم واهـاً واهـا

يـالـيـت عـيـنـيـهـا لـنـا وفـاهـا

بـثـمـن نـرضـي بـه أبـاهـا

10 - ومنها الظروف وشبهها نحو (عليك، ودونك، ولديك...) وهي تجر ضمير المخاطب كثيراً، وضمير الغائب شذوذاً نحو: «عليه شخصاً ليسني». وهي بمعنى، خُذ، والأصل: عندك زيد فخذه، ولما كثُر استعماله صار بمعنى «خذ»، فعمل عمله. وهي مبنية على الفتح كما هو الأصل في الظروف.

وأما (وراءك) بمعنى: تأخر، و(أمامك) بمعنى: تقدم أو احذر من جهة أمامك، و(مكانك) بمعنى: الزم مكانك، فهي باقية على الظرفية.

و«عليك زيداً» بمعنى: خذه، والأصل: عليك أخذه و«إليك عني» بمعنى: تنح عني.. وسمع أبو الخطاب من قيل له: «إليك» فقال: «إليَّ» أي: أتنحى، فهو خبر شاذ مخالف للقياس، لأن الظروف وشبهها القياس فيها أن تكون أوامر فلا يقال: عليَّ ودوني» قياساً عليه.

ويجوز توكيد الضمير المجرور البارز باعتبار الأصل قبل صيرورتها أسماء أفعال نحو: «عليك نفسك»، ويجوز توكيد الضمير المرفوع المستتر باعتبار صيرورتها أسماء أفعال ومنه قوله تعالى: (مكانَكُم أنتُمْ وشُركَاؤُكُم»[51]، حيث عطف على الضمير بالرفع[52].

ما جاء على وزن «فَعَالِ»:

(فَعَالِ) المبني يأتي على أربعة أضرب:

الأول: اسم فعل أمر كـ «نزالِ» بمعنى: انزلْ، و«تراكِ» بمعنى: اتركْ و«خراجِ» بمعنى: اخرجْ، وهو قياس في الثلاثي[53]، قليل في الرباعي مثل: «قرقارِ» بمعنى: صَوِّت، ومنه قول الراجز[54]:

قالتْ له ريحُ الصبا قرْقارِ

و«عَرْعَارِ» أي: تلاعبوا بالعرعرة، وهي لعبة لهم ومنه قول الشاعر:

يدعو وليدهم بها عرعارِ[55]

وقال المبرد: لم يأت في الرباعي عدل أصلاً، وأما «قرقار» فهو حكاية صوت الرعد، و«عرعار» حكاية أصوات الصبيان[65].

وهو عند الأخفش (فعلال) الأمر من الرباعي وهو قياس.

ومذهب النحاة أن (فعالِ) معدولة عن الأمر الفعلي للمبالغة، والأصل في كل معدول ألا يخرج عن نوع المعدول عنه.

الثاني: من أقسام «فَعَالِ» المصدر المعرفة، وذلك نحو: «فَجَارِ، معدول به عن «الفجور» أو «الفجرة» ومنه قول النابغة:

إنــا اقتـسمنا خطتينا بيننا فحملتُ برةَ واحتملتَ فَجَارِ[57]

ومن النحويين من ذهب إلى أن «فجار» معدولة عن «فجرة» عَلَماً، لأنه قرنها بعدلها «برة» و«برة» علم فكذلك ما عدل عنه.

ومنه «بدادِ» يقال: جاء القوم بداد بمعنى: متبددين، فهو مصدر بمعنى اسم الفاعل. ومنه «يسارِ» بمعنى: الميسرة، قالوا: انظرني حتى يسَار، أي: إلى الميسرة.

الثالث: الصفة المؤنثة، وجميعها تستعمل بدون الموصوف وهي على ضربين:

أ- لازمة للنداء، سماعاً نحو «يالكاع» أي: يالكعاء، ويا فساق»، و«ياخباثِ».

أي: يا فاسقة ويا خبيثة، ولا تجيء، هذه علماً للجنس.

ب - غير لازمة للنداء وهي على ضربين:

أحدهما: ما صار بالغلبة علماً جنسياً كما في «أسامة»، نحو: «حلاق» و«جباذ»، كانت صفة عامة لكل ما يحلق به، ثم اختصت بالغلبة بجنس المنايا، وخرجت مخرج الأعلام كـ «حذام»، و«قطام».

والثاني: ما بقي على وصفيته نحو «قطاطِ» معدول عن قاطّة أي: كافية.

ومنه قول الشاعر:

أطلتُ فراطَهُم حتى إذا ما قتلتُ سراتهُم كانت قطاطِ[58]

الرابع: العلم الشخصي: وألفاظه مؤنثة وإن كان المسمى به مذكراً، نحو «شراء»[59] للجبل، و«سَفارِ»[60] للماء، و«حَضَارِ» لكوكب و«ظَفَارِ»[61] لمدينة. وجميع الصفات والمصادر مبنية اتفاقاً، قال المبرد: للتأنيث والعدل والعلمية.

وقيل: بنيت لتضمن تاء التأنيث، وقيل لمشابهتها (فعال) الأمري وزناً ومبالغة.

أما الأعلام الجنسية كـ «صَرَام»(21) و«حداد» فكان حقها الإعراب، لأن الكلمة المبنية إذا سمي بها غير لفظها وجب إعرابها.

وأما الأعلام الشخصية كـ «قطام» و«حذام» فهي مبنية عند أهل الحجاز بناء الأوصاف وإن كانت مرتجلة إجراءً لها مجرى العَلَم المنقول عن الوصف. وبنو تميم أعربوها غير منصرفة(63) إلا ما كان آخرها «راء» فهم يوافقون الحجازيون في بنائه، وقليل منهم يعممون الإعراب في جميع الباب.



الهوامش

(1) انظر: شرح الكافية للرضي 165/3.

(2) الكتاب: 241/1.

(3) شرح الرضي: 165/3، وانظر: الفوائد الضيائية: 111/2.

(4) انظر: الصفوة الصفية 161/2.

(5) اختار هذا المذهب ابن الحاجب، انظر شرح المقدمة الكافية 745/3، ورده الرضي بقوله: «وليس بشيء، لأن معنى «قائم» معنى الاسم وإن شابه الفعل – أي ذو قيام، فصح أن يكون مبتدأ بخلاف اسم الفعل فإنه لا معنى للاسمية فيه ولا اعتبار باللفظ» انظر شرح الرضي 167/3.

(6) ورده ابن الحاجب بقوله: ضعيف، لأنه لو كان (رويد) منصوباً نصب المصادر لوجب أن يكون فعله مصدراً ويخرج حينئذ عن أن يكون اسم فعل، ألا ترى أن سقيا ورعياً. لما كانت مصادر وكان الفعل معها مقدراً وجب خروجها عن أسماء الأفعال، وأيضاً فإنه يجب أن تكون معربة، إذ لا موجب حينئذ للبناء. انظر شرح المقدمة الكافية: 745/3.

(7) انظر: ديوان زهير 28، والكتاب 271/3، والمقتضب 370/3، والكامل 69/2، والحلل 306، وشرح المفصل 26/4، والصفوة الصفية 159/2، وشرح الجمل لابن خروف 951/2.

(8) انظر: الصفوة الصفية 160/2.

(9) انظر: شرح المقدمة الكافية 743/3.

(10) انظر: البسيط في شرح جمل الزجاجي 163-164.

(11) انظر: شرح الرضي 165/2، 166.

(12) انظر: ديوان علي بن أبي طالب رضي الله عنه 115، وسر صناعة الإعراب 319/1، والمحتسب 337/1، وشرح المفصل: 44/4.

(13) قال الخليل: أصل «هات» آت من آتي يؤتي إيتاء، فقلبت الهمزة هاء. انظر شرح الرضي 174/3، والصفوة الصفية 166/2، وشرح الكافية الشافية 1389/3.

(14) الفهر: حجر قدر يدق به الجوز ونحوه، انظر لسان العرب 66/5 (فهر).

(15) هذا مذهب الكوفيين والبغداديين وأنكره البصريون: انظر الهمع 296/3، 298، وشرح ابن يعيش 49/4.

(16) انظر: مسند أحمد بن حنبل 438/2، الترغيب والترهيب 521/4، 557.

(17) قائله المعطل الهذلي انظر: ديوان الهذليين 46/3، والكتاب 243/1، والمقتضب 208/3، 278 والمخص 89.14، والحجة لأبي علي الفارسي 146/1، والصفوة الصفية 162/2.

(18) في سورة محمد آية 4.

(19) في سورة الطارق آية 17.

(20) انظر الكتاب: 243/1-244، وشرح الرضي 176/3، والصفوة الصفية 312/2.

(21) الكتاب: 243/1.

(22) انظر: شرح الكافية للرضي 177/3.

(23) البيت للنابغة الذبياني في ديوانه 126، والأشباه والنظائر 90/7، وخزانة الأدب 181/6، وشرح المفصل 73/4، واللسان 150/15 (فدي).

(24) سورة يوسف آية 33، وهو رأي الزمخشري انظر المفصل 184.

(25) القائل النابغة الجعدي. انظر: ديوانه ص 123، وخزانة الأدب 238/6، ولسان العرب 35/11 (أول)، والمقاصد النحوية 569/1.

(26) الرجز لحميد بن مالك الأرقط في خزانة الأدب 382/5، والدرر 207/1، والمقاصد النحوية 357/1، واللسان 344/1 (خبب) وانظر الجنى الداني 253، ورصف المباني 362، ومغني اللبيب 170/1.

(27) القائل لبيد بن ربيعة، انظر ديوانه 197، وحماسة البحتري 100، وشرح ديوان الحماسة للمرزوقي 291 وخزانة الأدب 246/6، 250، ولسان العرب 45/11 (بجل).

(28) البيت لابن أحمر في ديوانه 43، وخزانة الأدب 251/1، وشرح المفصل 47/4، ولسان العرب 708/11 (هلل) 222/14 (حيا).

(29) أصله حديث شريف: انظر: مسند الإمام 148/6، والنهاية في غريب الحديث والأثر 472/6.

(30) انظر: شرح المفصل 47/4، وشرح الرضي 181/3، وشرح الكافية الشافية 1387/3.

(31) انظر: الكتاب 52/2 وشرح ابن يعيش 46/4، والصفوة الصفية 168/2.

(32) القائل لبيد بن ربيعة في ديوانه 183، وخزانة الأدب 258/6، وشرح ديوان الحماسة للمرزوقي 1821، وشرح المفصل 45/4، ولسان العرب 708/11 (هلل).

(33) البيت للنابغة الجعدي في ملحق ديوان 247، والكتاب 301/3، ولسان العرب 278/9 (قذف)، وانظر: شرح المفصل 46/4، وما ينصرف وما لا ينصرف 108.

(34) انظر شرح المفصل 41/4، شرح الرضي 184/3، وشرح الكافية الشافية 1390/3.

(35) سورة الأنعام آية 150.

(36) سورة الأحزاب آية 18.

(37) قال سيبويه في الكتاب: 158/2، (وقد تدخل الخفيفة والثقيلة في (هلم) في لغة بني تميم لأنها عندهم بمنزلة: ردّ، ورداً، وردّي، واردُدن..).

(38) انظر: شرح المفصل 43/4، وشرح الرضي 185/3، وشرح الكافية الشافية 1390/3.

(39) البيت لجرير في ديوانه 965/2، وانظر الخصائص 42/3، شرح المفصل 35/4، المغرب 134/1، همع الهوامع 145/5، والتصريح 318/1، والبسيط في شرح جمل الزجاجي 361/1.

(40) انظر: شرح المفصل 36/4.

(41) سورة المؤمنون آية: 36.

(42) انظر: شرح المفصل 36/4، وشرح الرضي 187/3.

(43) قال في شرح المفصل 36/4 (وهو وهم لأن شتان مبني وسبحان معرب لكنه لا ينصرف للتعريف والألف والنون).

(44) البيت لربيعة الرقي في ديوانه 124 وخزانة الأدب 275/6، 287، وشرح المفصل 37/4، 68 وشرح الرضي 186/3، ولسان العرب 49/2 (شتت).

(45) سورة التوبة آية: 114.

(46) سورة القصص آية: 82.

(47) ديوان عنترة 219، وهو من شواهد المحتسب 16/1، والأمالي الشجرية 6/2، والجنى الداني 347، والخزانة 421/6.

(48) انظر: شرح المفصل 77/4، 78 وشرح الرضي 210/3، 211.

(49) منسوب إلى بعض بني تميم، والزرنب: نبات طيب الرائحة، والأشنب من الشنب وهو برد وعذوبة في الأسنان. وانظر شرح العيني 310/4، وشرح الكافية الشافية: 1386.

(50) هو أبو النجم العجلي، وانظر ديوانه 227، وإصلاح المنطق 291، ومغني اللبيب 369/2، وشرح المفصل 72/4، والخزانة 455/7.

(51) سورة يونس، آية: 28.

(52) انظر: شرح المفصل 74/4، وشرح الرضي 189/3.

(53) هذا مذهب سيبويه، الكتاب 280/3.

(54) أبو النجم العجلي وهو من شواهد الكتاب 276/3، وخزانة الأدب 307/6، وشرح المفصل 51/4، ولسان العرب، 89/5 (قرر).

(55) البيت للنابغة الذبياني في ديوانه 56، وخزانة الأدب 312/6، وشرح المفصل 52/4، ولسان العرب 561/4 (عرر)، وشرح الرضي 191/3.

(56) ورده السيرافي بقوله: «لو أرادوا الحكاية لقالوا: قار قار على مثل غاق غاق». انظر: شرح الرضي 191/3.

(57) في ديوان النابغة الذبياني 55، والكتاب 274/3، وإصلاح المنطق 336، والكامل 70/2، والحلل 307، وشرح التصريح 125/1، وشرح المفصل 53/4، واللسان 52/4 (برر).

(58) البيت لعمرو بن معد يكرب في ديوانه 136 وجمهرة اللغة 150، وخزانة الأدب 352/6، وشرح الرضي 196/3، واللسان 382/7 (قطط).

(59) اسم جبل لبني كلاب، انظر معجم البلدان 329/3.

(60) منهل قبل ذي قار بين البصرة والمدينة وهو لبني مازن بن مالك، معجم البلدان 223/3، وانظر الكتاب 279/3.

(61) مدينة ظفار بسلطنة عمان.

(62) صرام: من أسماء الحرب، اللسان 335/12 (صرم).

(63) لعلتي التعريف والتأنيث، انظر الكتاب 40/2، والمقتضب 375/3، وشرح المقدمة الكافية 751/3.

المصادر والمراجع

(1) الأشباه والنظائر: لجلال الدين السيوطي، تحقيق عبدالعال سالم مكرم. مؤسسة الرسالة/ بيروت، ط 1، 1985م.

(2) إصلاح المنطق: لابن السكيت. شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر، ط 1، 1987م.

(3) أمالي ابن الشجري: لهبة الله الشجري. تحقيق: د. محمود محمد الطناجي/ القاهرة: مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، ط 1/ 1413هـ - 1992م.

(4) البسيط في شرح جمل الزجاجي: لابن أبي الربيع القرشي. تحقيق: د. عياد بن عيد الثبيتي، بيروت. دار الغرب الإسلامي، ط 1، 1407هـ - 1986م.

(5) الترغيب والترهيب: لعبدالعظيم بن عبدالقوي المنذري. مطبعة مصطفى بابي الحلبي. القاهرة.

(6) جمهرة اللغة: لابن دريد. تحقيق: رمزي بعلبكي. بيروت: دار العلم للملايين، ط 1، 1987م.

(7) الجنى الداني في حروف المعاني: لابن القاسم المرادي، تحقيق: د. فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، بيروت. دار الآفاق الجديدة، ط 2، 1983م.

(8) الحجة للقراء السبعة: لأبي علي الفارسي. تحقيق: بدر الدين قهوجي وبشير جويجاتي/ دمشق، بيروت. دار المأمون، ط 1، 1404هـ - 1984م.

(9) الحلل في شرح أبيات الجمل: لابن السيد البطليوسي. تحقيق: د. مصطفى إمام. القاهرة، مكتبة المتنبي، ط 1، 1979م.

(10) حماسة البحتري: للبحتري، ضبط لويس شيخو. بيروت.

(11) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: لعبدالقادر البغدادي. تحقيق: د. عبدالسلام هارون/ القاهرة، مكتبة الخانجي، ط 3، 1409هـ - 1989م.

(12) الخصائص: لأبي الفتح عثمان بن جني. تحقيق: محمد علي النجار/ بيروت، دار الكتاب العربي.

(13) الدرر الوامع على همع الهوامع شرح جمع الجوامع في العلوم العربية: لأحمد الشنقيطي. تحقيق وشرح: عبدالعال سالم مكرم/ الكويت، دار البحوث العلمية، ط 1، 1981م.

(14) ديوان ابن الأحمر: جمع وتحقيق: د. حسين عطوان/ دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية.

(15) ديوان أبي النجم العجلي: صنع وشرح علاء الدين أغا/ النادي الأدبي - الرياض، 1981م.

(16) ديوان ربيعة الرقي: الربيعة بن ثابت. تحقيق وجمع يوسف حسين بكار/ بيروت، دار الأندلس، ط 2، 1984م.

(17) ديوان زهير بن أبي سلمى: شرح: علي الفاعور/ بيروت، دار الكتب العلمية، ط 1، 1408هـ – 1988م.

(18) ديوان علي بن أبي طالب: جمع: نعيم زرزور/ بيروت، دار الكتب العلمية.

(19) ديوان عمرو بن معد يكرب: جمع: مطاع الطرابيشي/ دمشق، مطبوعات مجلة اللغة العربية، ط 2، 1983م.

(20) ديوان عنترة بن شداد: تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي/ بيروت، المكتب الإسلامي، ط 2، 1983م.

(21) ديوان لبيد بن ربيعة: تحقيق: إحسان عباس/ الكويت، وزارة الإعلام. ط 2/ 1984م.

(22) ديوان النابغة الجعدي: تحقيق: عبدالعزيز رباح/ بيروت، المكتب الإسلامي، ط 1، 1964م.

(23) ديوان النابغة الذبياني: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم/ مصر، دار المعارف، 1977م.

(24) ديوان الهذليين: شرح أشعار الهذليين/ صنعة أبي سعيد الحسن السكري. تحقيق: عبدالستار فراج ومراجعة محمود محمد شاكر/ القاهرة. مكتبة دار العروبة.

(25) رصف المباني في شرح حروف المعاني: لأحمد بن عبدالنور المالقي. تحقيق: د. أحمد محمد الخراط/ دمشق، دار القلم، ط 2، 1405هـ – 1985م.

(26) سر صناعة الإعراب: لأبي الفتح عثمان بن جني. تحقيق: د. حسن هنداوي/ دمشق، دار القلم، ط 1، 1405هـ – 1985م.

(27) شرح جمل الزجاجي: لأبي الحسن علي بن خروف. تحقيق: د. سلوى محمد عرب/ مكة المكرمة، جامعة أم القرى، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، 1419هـ.

(28) شرح ديوان الحماسة: لأحمد المرزوقي، نشر أحمد أمين وعبدالسلام هارون/ القاهرة، 1951م.

(29) شرح كافية ابن الحاجب: لرضي الدين محمد الاستراباذي، تحقيق: د. إميل يعقوب/ بيروت، دار الكتب العلمية، ط 1، 1419هـ – 1998م.

(30) شرح الكافية الشافية: لابن مالك، تحقيق: د. عبدالمنعم هريدي، دار المأمون للتراث، مركز البحث العلمي وإحياء التراث/ مكة، 1402هـ.

(31) شرح المفصل: لابن يعيش/ بيروت، عالم الكتب، القاهرة، مكتبة المتنبي.

(32) شرح المقدمة الكافية في علم الإعراب: لابن الحاجب، تحقيق: د. جمال عبدالعاطي مخيمر، مركز البحوث والدراسات، مكتبة نزار الباز/ مكة، الرياض، ط 1418هـ.

(33) الصفوة الصفية في شرح الدرة الألفية: لتقي الدين إبراهيم النيلي، تحقيق: د. محسن سالم العميري/ مكة المكرمة، جامعة أم القرى، معهد البحوث العلمية 1420هـ.

(34) الفوائد الضيائية شرح كافية ابن الحاجب: لنور الدين الجامي، تحقيق: د. أسامة طه الرفاعي/ وزارة الأوقاف العراقية، 1403هـ.

(35) الكامل في اللغة والأدب: لأبي العباس المبرد. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم/ القاهرة، دار الفكر العربي.

(36) الكتاب: لسيبويه، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي، ط 3، 1988م.

(37) لسان العرب: لابن منظور الإفريقي/ بيروت، دار صادر.

(38) ما ينصرف وما لا ينصرف: لأبي إسحاق الزجاج. تحقيق: هدى محمود قراعة/ القاهرة، لجنة إحياء التراث الإسلامي 1391هـ – 1971م.

(39) المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح فيها: لأبي الفتح عثمان بن جني. تحقيق: علي النجدي ناصف، وعبدالحليم النجار، وعبدالفتاح شلبي/ القاهرة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، 1386هـ.

(40) المخصص: لأبي الحسن بن سيده/ القاهرة، دار الكتاب الإسلامي، ودار المعارف، ط 4، 1986م.

(41) مسند الإمام أحمد بن حنبل: تحقيق: أحمد شاكر/ مصر، دار المعارف 1365هـ – 1975م.

(42) معجم البلدان: لياقوت بن عبدالله الحموي/ بيروت – دار صادر.

(43) المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم: لمحمد فؤاد عبدالباقي/ القاهرة، دار الحديث، ط 2، 1408هـ – 1988م.

(44) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: لابن هشام، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد/ صيدا (لبنان) المكتبة العصرية 1987م.

(45) المفصل في علم العربية: لأبي القاسم الزمخشري، تصحيح: محمد بدر الدين الحلبي/ بيروت، دار الجيل، الطبعة الثانية.

(46) المقاصد النحوية في شرح شواهد الألفية: لمحمود بن أحمد العيني/ بيروت، دار صادر، الطبعة الأولى.

(47) المقتضب: لأبي العباس المبرد، تحقيق: الشيخ محمد عبدالخالق عضيمة، بيروت، عالم الكتب.

(48) المقرب: لابن عصفور، تحقيق: عبدالستار الجوادي وعبدالله الجبوري، بغداد – مطبعة العاني، 1394هـ.

(49) النهاية في غريب الحديث: لابن الأثير، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناجي/ قم (إيران) مؤسسة إسماعيليان، ط 1.

(50) همع الهوامع شرح جمع الجوامع في علم العربية: لعبدالرحمن السيوطي/ القاهرة، المكتبة الأزهرية، الطبعة الأولى، 1327هـ.

العرب والأعراب،
خلط المفاهيم وفوضى الدلالة !

محمد السموري(*)



صورة الأعرابي في الكتابات العربية:

تداول الناس هذه الشخصية وتناولتها كتب التراث والأدب بكثرة مفرطة، واختلف المؤلفون، بل وتناقضوا في تقديم صورة الأعرابي، فمنهم من عدّه حكيماً، ومنهم من عدّه ساذجاً، والآخر عدّه ظريفاً، مما خلط الأمر وجعل شواشاً وغموضاً يعتري القارئ. فما حقيقة هذه الشخصية التراثية؟

في اللغة الأعرابي: البدوي، وهم الأعراب، والأعاريب: جمع الأعراب، وليس الأعراب جمعاً لعرب، والنسب إلى الأعراب أعرابي، لأنه لا واحد له على هذا المعنى كونه اسم جنس، قال الأزهري: ورجلٌ أعرابيٌ إذا كان بدوياً، صاحبُ نجعة وانتواء وارتياد للكلأ وتتبع لمساقط الغيث، وسواء كان من العرب أو من مواليهم. ويجمع الأعرابي على الأعراب والأعاريب، وجاء في الشعر الفصيح:

(*) كاتب وباحث سوري.

أَعَارِيبٌ ذَوُ فَخْرٍ بإفْكٍ وألْسِنَة لِطَافٍ في المَقَالِ

والأعرابي إذا قيل له: يا عربي فرح بذلك وهش له، والعربي إذا قيل له يا أعرابي غضب له، فمن نزل البادية أو جاور البادين وظعن ظعنهم وانتوى بانتوائهم فهم أعراب، ومن نزل بلاد الريف واستوطن المدن والقرى العربية وغيرها ممن ينتمي إلى العرب فهم عرب وإن لم يكونوا فصحاء[1]، وقال الفراء: ويقال رجل أعرابي: إذا نسب إلى أنه من أعراب البادية وعربي إذا نسبته إلى آبائه من العرب فإذا كان يتكلم بالعربية وهو من العجم قلت عرباني، وفي الحديث من بدا جفا، أي من نزل البادية صار فيه جفاء الأعراب.

والبداوة: الإقامة في البادية، وهو ضد الحضارة، والنسبة إليها بداوي وتبدّى الرجل أقام بالبادية وتبادى تشبه بأهل البادية، بذلك نثبت نتيجة بحثية مهمة تفيد بالتفريق بين المعنى بين الأعراب والعرب لتصحيح خطأ متداول لا يستند كثيراً إلى مرجع يشفع له أو يدعمه، لكنه استعمل هكذا بعشوائية، كان للتواتر الشفاهي دوره في حمله وترسيخه في الثقافة والوعي الجمعيين، ليس عند العامة من الناس وحسب، بل ليشمل الكتابات أيضاً، وأن زعمنا هذا لم يأت اعتباطاً لكونه مدعماً بوسائل قبوله ومسوغات تناوله، فعبارة قيل لأعرابي: تفضح وبشكل لا يدع الالتباس البتة بأنها عبارة موضوعة وفي أحسن الظروف متسترة خلف حكمة أو ملحة أو نكتة أو طرفة، تثير دهشة قارئها وابتسامته، لكنها تغض الطرف عن كنهها وخلفيتها المرجعية. فمن هو هذا الأعرابي؟ ومن الذي قال له؟ لقد شكلت عبارة (قيل لأعرابي) سنداً قوياً لرعيل من الكتاب، ولاسيما مؤرخي الأدب منهم للتخلص من منهجية كان لابد منها لتسويق وتمرير أفكارهم ونوازعهم وانطباعاتهم الشخصية، ونافذة لعبور كتاباتهم على أنها تاريخية، فلأنه لم يكن في موضوعاتهم ما يسوّغ ورود مثل هذه الملحات والطرائف فكان نسبها لشخصية الأعرابي الغامضة المبهمة طريقاً للتمرير أسهل بكثير من تبنيها أو ادعاء تأليفها، لاسيما وأن جلها آت بالطبع

من الثقافة والمعارف الجمعية العامة التي لا يجوز تبنيها، مثلها مثل الحكايات الشعبية والأساطير والخرافات. لقد عرفت شخصيات مرحة وتناقلت كتب التراث أخبارها كالشاعر أبي نواس وشخصية جحا التي أثارت الجدل، وأبي العيناء محمد بن القاسم وأبي الحارث جمين، ومزيد المديني، وغيرهم.. دونت أقوالهم وطرائفهم ومواقفهم، فلم يكن متسعاً ولا مستساغاً تماماً نسب كل ما أبدعه هؤلاء الكتاب لهم ذلك، لمحدودية المرحلة التاريخية التي عاشها كل منهم فكان الأولى تجيير هذه الأقوال إلى شخصية تتمتع بكل مواصفات أهل الطرائف، ونسب نتاجهم وشطحاتهم لهذه الشخصية، فهو حكيم وطريف وسريع البديهة وغريب الجواب فضلاً عن البلاغة المتناهية بما يتناسب عادة مع صفات أهل البادية، ولكن هؤلاء الكتاب واجهتهم عثرة سرعان ما كان الحل جاهزاً لها وهي طرائف لا يستحسن نسبها للأعراب بما أنها تناسب سكان المدن والقرى العامرة، فكانت نوادر الشطار ونوادر المعلمين والصبيان، والجواري ونوادر البخلاء التي كان للجاحظ اليد الطولى في تدوينها ونقلها. أما الأسلوب الآخر من تأليف الطرائف وتدوينها فلم يجد له شخصية محددة فترك لمجهول.

أما الطرائف المتواترة فلا يجب حصرها بشخصية محددة، فهي عامة تنقل أخبار الفضيلة والكرم فلا أحد من العرب كان سبباً في إشاعة فضيلة بعينها إلا وكتبت فضيلته له و لم يبخسه أحد حقه فيها، فالكرم قبل حاتم كان معروفاً عند العرب، والشجاعة لم يخلقها عنترة، والحكمة أيضاً لا صانع معيناً لها، فإن كان الأعرابي شخصية مختلقة في الكتابات، فإنّ ذلك لا ينكر تاريخيتها، ولربما كانت فعلاً بعض الطرائف والحكم وردت على ألسنة بعض الأعراب حين قدومهم المدن والأسواق ولأن أهل الأسواق، وسكان المدن لا يعرفون أسماءهم فإنهم اكتفوا بحفظ أقوالهم ومداورتها لأهميتها اللغوية وطرافتها وغرابتها، فتواترت هذه الأقوال عبر الأجيال، ونسي الناس قائليها، ويعد الأصمعي: أبو سعيد عبدالملك 828/740 أشهر من نقل أخبار الأعراب ووصفهم، كما يعد الوزير الكاتب أبو سعد منصور بن الحسين الآبي المتوفى 421 للهجرة أيضاً من دوّن أقوال الأعراب

واهتم بها وصنّفها وبوّبها، فضلاً عن توثيق كلام الخلفاء والولاة والوزراء وحِكمهم وخطبهم والطريف من أقوالهم وحياتهم، لكنه خص الأعراب بفصول تتجلى فيها صورة الأعرابي مركبة أحياناً ومتناقضة أحياناً أخرى ونعزو ذلك بالطبع إلى تنوع ثقافات الأعراب وتعدد مصادرها، ذلك لأنهم سكان البادية أما أعراب العرب فكانوا في الجزيرة العربية المترامية الواسعة ويخيل إلينا الاستنتاج أن مضارب هؤلاء كانت متباعدة ويشفع لزعمنا كثرة التناقض في طباعهم وتقاليدهم، لكن العرف هو عرف البادية أينما حلوا أو رحلوا، فهذه أعرابية تصرخ: الناس صعقوا عندما رأتهم يسجدون في الصلاة، وذلك نقيضها يقول عندما سئل عن وجود الله: البعرة تدل على البعير والأثر يدل على المسير. وصورت الكتابات الأعرابي مغفلاً يرمي المرآة التي وجدها ونظر فيها وكان قبيحاً فقال لشر ما طرحك أهلك معتقداً أن المرآة هي التي قبّحت صورته. وبالمقابل صورته على درجة عالية من الذكاء والدهاء والفطنة. قال هشام بن عبدالملك: من يسبني ولا يفحش هذا المطرف له، فقال له أعرابي حضر: ألقه يا أحول فقال: هشام خذه قاتلك الله. وعن الفطنة وسرعة البديهة قيل لأعرابي: ما اسم المرق عندكم قال: السخين قيل: فإذا برد؟ قال: لا ندعه حتى يبرد. ونحن ندرك أننا لا نتحدث عن الأعرابي وكأنه شخص واحد محدد، فنزعم أن طباعه متقلبة ومتناقضة، لكن الأعراب على الرغم من اختلاف بيئاتهم الثقافية ومصادر معارفهم ومرجعياتهم، فإنهم فضلاً عن هذه الوصوفات يتجانسون في كثير لا يستهان به من الطباع، ومما لا يمكن إغفاله من المميزات والخصائص، فلم يرد - على حد علمنا - في كتب التراث ما يشي أنهم يعرفون البخل أو الكسل، و لم يكن منهم لصوص ولا يعرفون الفسق والفجور والجحود واللؤم وإلخ من صفات السوء والرذيلة، فالأعرابي إنسان مسالم بسيط هادئ، لكنه لجوج يحدث كلامه طرفة عند أهل الحضر، وهو لا يتقصد اختلاقها، ولا يدّعي تصنعها، لكن الفارق بين ثقافة الحضر وطباعهم وعاداتهم تجعل كلام الأعراب

غريباً وطريفاً. استفتى أعرابي سفيان بن عيينة في مسألة، فلما أفتاه عنها قال له الأعرابي: أقدوة؟ فقال: نعم عن رسول الله. فقال: استسمنت القدوة فاء الله لك بالرشد. أما هم فلا يتناقلون فيما بينهم هذه الأقوال ولا يعلمون أنها طرائف ولا تثير لديهم أي انفعال، لكونها مألوفة بالنسبة لهم. قال أعرابي: وقد سبق الناس إلى عرفة اللهم اغفر لي قبل أن يدهمك الناس، إنما ينم قوله عن جهل بالنسبة لأقرانه وعن طرفة بالنسبة للعالمين بحقيقة العبادة.

إن هذه الظاهرة معروفة في كافة الحضارات والثقافات، فهذه شخصية الأسكتلندي تثير الضحك وتحتمل المزاح، تلك شخصية الأمريكي يتقاذفها الظرفاء وينسج حولها الكتاب الساخرون المواقف والطرائف التي تفصح عن المعنى المقصود فكلمة (داغو)[2] التي تطلق على الأمريكيين من أصل أسباني تثير السخرية و(جون بول) لقب ساخر يرمز إلى صفات الرجل الإنكليزي العنيد البليد، وهكذا الأمم المختلفة، ولا تخلو أمة من أمثال هذه الطرائف، وجلها بين سكان المدن والأرياف، وحتى على مستوى البلد الواحد بين سكان مدينة وأخرى، أو سكان مدينة وريفها. وستستمر مادام الفارق الحضاري واضحاً بين الريف والمدينة.

الأعراب في القرآن الكريم:

استندت هذه الكتابات في تكون الصورة النمطية عن الأعراب من التأويل الخاطئ أو المقتطع من آيات البيان الالهي، فزعمت أن الأعراب كفرة وفجار وجاحدون ونسبت لهم نعوتاً ما أنزل الله بها من سلطان، اجتزئت من الآيات اجتزاء متعمداً لتوظيف فيما بعد هذا التأويل لخدمة الصورة النمطية أثناء صياغة الشخصية التي ستحتمل مزيداً من التحميل، والتشويه، ودس التأليف في ثنايا كتب التراث وترويج ثقافة شفاهية لا مصدر لها.

فقد ورد ذكر الأعراب في عشر آيات لا تخاطبهم بذات الطريقة التي

وردت في كتب التراث: ﴿**وجاء المعذرون من الأعراب ليؤذن لهم وقعد الذين كذبوا الله ورسوله سيصيب الذين كفروا منهم عذاب أليم**﴾. [التوبة 90].

بيّن تعالى حال ذوي الأعذار في ترك الجهاد، الذين جاءوا رسول الله صلى الله عليه وسلم يعتذرون إليه ويبينون له ما هم فيه من الضعف وعدم القدرة على الخروج، وهم من أحياء العرب ممن حول المدينة، أنهم نفر من بني غفار اعتذروا فلم يعذرهم الله وقعد آخرون (من الأعراب) عن المجيء للاعتذار ثم أوعدهم بالعذاب الأليم.

﴿**والأعراب أشد كفراً ونفاقاً وأجدر ألا يعلموا ما أنزل الله على رسوله والله عليم حكيم**﴾. [التوبة 97]. أجدر أي أحرى أن لا يعلموا حدود ما أنزل الله على رسوله، جلس أعرابي إلى زيد بن صوحان وهو يحدث أصحابه، وكانت يده قد أصيبت يوم نهاوند، فقال الأعرابي: والله إن حديثك ليعجبني وإن يدك لتريبني، فقال زيد: ما يريبك من يدي إنها الشمال؟ فقال الأعرابي: والله ما أدري اليمين يقطعون أو الشمال، فقال زيد: صدق الله ورسوله (الأعراب أشد كفراً ونفاقاً) الآية. عن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: من سكن البادية جفا، ومن اتبع الصيد غفل، ومن أتى السلطان افتتن. رواه أبو داود والترمذي والنسائي، ولما كانت الغلظة والجفاء في أهل البوادي لم يبعث الله منهم رسولاً، وإنما كانت البعثة من أهل القرى، ولما أهدى ذلك الأعرابي هدية لرسول الله صلى الله عليه وسلم فرد عليه أضعافها حتى رضي، قال لقد هممت أن لا أقبل هدية إلا من قريشي أو ثقفي أو أنصاري أو دوسي لأن هؤلاء كانوا يسكنون المدن مكة والطائف والمدينة واليمن فهم ألطف أخلاقاً من الأعراب لما في طباع الأعراب من الجفاء. عن عائشة قالت: قدم ناس من الأعراب على رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقالوا: أتقبّلون صبيانكم، قالوا: نعم، قالوا: لكنا والله ما نقبّل، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: واملك إن كان الله نزع منك الرحمة.

﴿ومن الأعراب من يتخذ ما ينفق مغرماً ويتربص بكم الدوائر عليهم دائرة السوء والله سميع عليم﴾. [التوبة 98]. ﴿ومن الأعراب من يؤمن بالله واليوم الآخر ويتخذ ما ينفق قربات عند الله وصلوات الرسول ألا إنها قربة لهم سيدخلهم الله في رحمته إن الله غفور رحيم﴾. [التوبة 99]. هذا هو القسم المحمود (من الأعراب) الذين يتخذون ما ينفقون في سبيل الله قربة يتقربون بها عند الله ويبتغون بذلك دعاء الرسول لهم (ألا إنها قربة لهم) أي ألا إن ذلك حاصل لهم (سيدخلهم الله في رحمته إن الله غفور رحيم).

﴿وممن حولكم من الأعراب منافقين ومن أهل المدينة مردوا على النفاق لا تعلمهم نحن نعلمهم سنعذبهم مرتين ثم يردون إلى عذاب عظيم﴾. [التوبة 101]. يخبر تعالى رسوله أن في أحياء العرب ممن حول المدينة منافقين وفي أهل المدينة أيضاً منافقين.

﴿ما كان لأهل المدينة ومن حولهم من الأعراب أن يتخلفوا عن رسول الله ولا يرغبوا بأنفسهم عن نفسه ذلك بأنهم لا يصيبهم ظمأ ولا نصب ولا مخمصة في سبيل الله ولا يطؤون موطئاً يغيظ الكفار ولا ينالون من عدوٍ نيلاً إلا كُتب لهم به عملٌ صالح إن الله لا يُضيع أجر المحسنين﴾. [التوبة 120]. يخبر تعالى المتخلفين عن رسول الله صلى الله عليه وسلم في غزوة تبوك من أهل المدينة ومن حولها من أحياء العرب ورغبتهم بأنفسهم عن مواساته فيما حصل له من المشقة، أنهم نقصوا أنفسهم من الأجر لأنهم (لا يصيبهم ظمأ) وهو العطش (ولا نصب) وهو التعب (ولا مخمصة) وهي المجاعة (ولا يطؤون موطئاً يغيظ الكفار) أي ينزلون منزلاً يرهب عدوهم (ولا ينالون) منه ظفراً وغلبة عليه (إلا كُتب لهم) بهذه الأعمال التي ليست داخلة تحت قدرهم وإنما هي ناشئة عن أفعالهم أعمالاً صالحة وثواباً جزيلاً.

﴿يحسبون الأحزاب لم يذهبوا وإن يأت الأحزاب يودوا لو أنهم بادون في الأعراب يسألون عن أنبائكم ولو كانوا فيكم ما قاتلوا إلا قليلاً﴾. [الأحزاب 20].

أي ويودون إذا جاءت الأحزاب أنهم لا يكونون حاضرين معكم في المدينة، بل في البادية يسألون عن أخباركم، وما كان من أمركم مع عدوكم (ولو كانوا فيكم ما قاتلوا إلا قليلاً) أي ولو كانوا بين أظهركم لما قاتلوا معكم إلا قليلاً لذلتهم وضعف يقينهم.

﴿سيقول لك المخلفون من الأعراب شغلتنا أموالنا وأهلونا فاستغفر لنا يقولون بألسنتهم ما ليس في قلوبهم قل فمن يملك لكم من الله شيئاً إن أراد بكم نفعاً أو أراد بكم ضراً بل كان الله بما تعملون خبيراً﴾. [الفتح 11]. الأعراب الذين اختاروا المقام في أهليهم وشغلهم وتركوا المسير مع رسول الله صلى الله عليه وسلم، فاعتذروا بشغلهم بذلك، وسألوا أن يستغفر لهم الرسول صلى الله عليه وسلم وذلك قول مبهم لا على سبيل الاعتقاد بل على وجه التقية والمصانعة.

﴿قل للمخلفين من الأعراب ستدعون إلى قوم أولي بأس شديد تقاتلونهم أو يسلمون فإن تطيعوا يؤتكم الله أجراً حسناً وإن تتولوا كما توليتم من قبل يعذبكم عذاباً أليماً﴾. [الفتح 16]. اختلف المفسرون في هؤلاء القوم الذين يدعون إليهم، الذين هم أولو بأس شديد على أقوال أنهم هوازن أو أهل فارس، وقال كعب الأحبار هم الروم، قال سفيان هم الترك، وقال ابن أبي عمر: حدثنا ابن أبي خالد عن أبيه قال نزل علينا أبو هريرة رضي الله عنه ففسر قول رسول الله صلى الله عليه وسلم تقاتلون قوما نعالهم الشعر، قال: هم البارزون وقوله تعالى (تقاتلونهم أو يسلمون) يعني شرع لكم جهادهم وقتالهم فلايزال ذلك مستمراً عليهم ولكم النصرة عليهم أو يسلمون فيدخلون في دينكم بلا قتال، بل باختيار.

﴿قالت الأعراب آمنا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا ولما يدخل الإيمان في قلوبكم وإن تطيعوا الله ورسوله لا يلتكم من أعمالكم شيئاً إن الله غفور رحيم﴾. [الحجرات 14]. يقول تعالى منكراً على الأعراب الذين أول ما دخلوا في الإسلام ادعوا لأنفسهم مقام الإيمان، ولم يتمكن الإيمان في قلوبهم بعد، وتبين هذه الآية الكريمة أن الإيمان أخص من الإسلام، كما هو مذهب أهل السنة

والجماعة، فدل هذا على أن هؤلاء الأعراب المذكورين في هذه الآية ليسوا بمنافقين، وإنما هم مسلمون لم يستحكم الايمان في قلوبهم، فادعوا لأنفسهم مقاماً أعلى مما وصلوا إليه فأدبوا في ذلك، فهؤلاء قوم من بوادي العرب قدموا على النبي صلى الله عليه وسلم المدينة طمعاً في الصدقات، لا رغبة في الإسلام، فسماهم الله تعالى الأعراب، ومثلهم الذين ذكرهم الله في (الأعراب أشد كفراً ونفاقاً) فالذي لا يفرق بين العرب والأعراب ربما تحامل على العرب بما يتأوّله في هذه الآية مما يجعلنا نثبت بدليل البيان الإلهي أن الأعراب غير العرب، وإن كانت كلمة (عرب) مشتقة من ذات المصدر اللغوي، الذي اشتقت منه كلمة (أعراب) مادة عرب[3]: العرب ولد إسماعيل، والأعراب جمعه في الأصل، وصار ذلك اسماً لسكان البادية، إن جل الكتابات العربية تناولت شخصية الأعرابي بنمطية واجتزاء وحملتها مختلف الصفات، وكان مسندها التأويل الخاطىء للآيات القرآنية. فما سبق ذكره لا يحمل خطاباً للأعراب كجنس بشري ذلك هو شأن القرآن الكريم وخطابه، فقد تكررت كثيرا عبارة (من الأعراب)، حسماً لكل تأول أو تقول على الله تعالى.

حياة الأعراب الاجتماعية والثقافية:

يعرف الأعرابي من لباسه وهيئته، فيرتدي ما يعرف باشتغال الصَّمَّاء، وهو أن يجلل الرجل جسده بثوبه، وهذه تدعى شملة الأعراب بأكسيتهم، وهو أن يرد الكساء من قبل يمينه على يده اليسرى وعاتقه الأيسر، ثم يرده ثانية من خلفه على يده اليمنى وعاتقه الأيمن، فيغطيهما جميعا ويقولون: هو أن يشتمل ثوب واحد ليس عليه غيره، ثم يرفعه من أحد جانبيه فيضعه على منكبه فيبدو منه فرجه، وتعرف هذه (بالتشمير) فإذا قلت اشتمل فلان الصَّمَّاء كأنك قلت اشتمل الشملة التي تُعرف بهذا الاسم، ويضع الأعرابي عصاه على رقبته من ناحية الكتف ويمسك بطرفيها وكلتا يديه عندما يعتزم المسير[4] كما يرتدون النَّمِرة أيضا، وهي بردة من صوف تلبسها الأعراب

وتعرف اليوم باسم (الفروة)، وهي من جلود الخراف الصغيرة، وفي حديث الحديبية قد لبسوا لك جلود النُّمور، هو كناية عن شدَّة الحقْد والغضب، تشبيها بأخلاق النَّمر وشراسته – وفيه: فجاءه قوم مجتابِي النِّمار كل شملة مخطَّطة من مآزر الأعراب، فهي نمرة، وجمعُها نمار، كأنها أخذت من لون النَّمِر، لما فيها من السَّواد والبَياض، وهي من الصِّفات الغالبة، أراد أنه جاءه قومٌ لابِسي أُزُراً مخطَّطة من صوف، لبُرْدَة كساء أسود مربع فيه صغر تلبسه الأعراب[5] أما البُرقع بفتح القاف وضمها فلنساء الأعراب، وفي نوادر الأعراب اللغوية: الشُّكبانُ: ثوبٌ يُعْقَدُ طَرَفاهُ من وراء الحقوين، والطَّرفان في الرأس، يحشُّ فيه الحشَّاش على الظهر، ويسَمى الحالَ[6]، وهنالك لحوف وهي ثياب من سيور تلبسه الأعراب أولادهم.

نصل في نتيجة هذا البحث التراثي إلى حقيقة تاريخية، هي وجوب التفريق بين العرب والأعراب، وعدم الخلط بينهما، فالعرب أمة قومية، والأعراب جماعات جغرافية، منهم العرب وغير العرب، فهناك أعراب فارس وأعراب الحبشة و أعراب من العرب.

الهوامش والمراجع

(1) لسان العرب، ج 1، صفحة 586.
(2) سنة 501 الغزو مستمر – نعوم تشومسكي، ت مي النبهان، دار المدى، دمشق، 1996.
(3) المفردات في غريب القرآن، 328/1.
(4) مختار الصحاح، 155/1 و238/1.
(5) لسان العرب، 506/1.
(6) مختار الصحاح، 19/1.

* * *

«استبطان الذات، والبحث عن الأسطورة»: دراسة نقدية في «درعيات» «أبي العلاء المعري»

كاميليا عبدالفتاح(*)



مدخــــل:

لا يستطيع النقد أن يتوقف عن تأمل التجربة الشعرية لأبي العلاء المعري، والسعي إلى الكشف عن التميز الفكري والفني لهذه التجربة؛ فقد عاش المعري حياة اجتمع له فيها التأزم الحاد من كف البصر، ومعاناة الاغتراب بأنواعه المختلفة: الاجتماعية، والفكرية، والميتافيزيقية، حياة انصهر فيها الإحساس المرهف والشعور الحاد بالاغتراب والتناهي البشري، ومكابدة الشعور بحصار كف البصر. وقد انعكس هذا التأزم في إبداع المعري، هذا الإبداع الذي تميز بطرائق فنية، ورؤى فكرية غير مسبوق إليها، مما مكن المعري من تصوير التناقضات المأساوية الكبرى في حياته، ومن ابتكار عالم فني موازٍ لهذه الحياة، والوصول - من ثم - إلى ما يطمح إليه كل شاعر، وهو: القدرة على خلق أسطورته الفنية الخاصة: ابتكاراً، ونحتاً، وبناءً فنياً كاملاً لهذه الأسطورة.

و«الدرع» - في رؤيتنا النقدية - هي الأسطورة التي استطاع المعري أن يخلقها،

(*) أكاديمية مصريَّة بجامعة الباحة.

وأن يبني من خلالها معادلاً فنياً لذاته، لحياته، بكل ما تتصف به هذه الذات وهذه الحياة من خصوصية، وتفرد ثري موح؛ فقد توفر المعري على وصف الدرع في كثير من القصائد التي عرفت بـ «الدرعيات»، والتي تثير انتباه النقد بكثرتها - من جهة - وبطبيعة الوصف فيها - من جهة أخرى - والأهم أنها تثير النقد بما تتصف به من تفرد الطرح الفني، وبما تحمل من دلالات شديدة الاتصال بالعالم النفسي والفكري للمعري.

لم تحظ درعيات أبي العلاء المعري - على قدر علمنا - بدراسة نقدية خاصة تتوفر عليها، وتتناولها بوصفها عالماً فنياً قائماً بذاته، أو بوصفها «أسطورة الشاعر» التي استطاع نحتها من تجربته الحياتية المميزة، ومن رؤيته الفكرية المتفردة للوجود الإنساني، بما يظهر «شخصانيته» الإبداعية. وعلى الرغم من كونها قصائد ملحقة بديوانه «سقط الزند» إلا أنها لم تلق الاهتمام النقدي الذي حظي به «سقط الزند»، وحظي به - كذلك - ديوانه «لزوم ما لا يلزم»، سواء في النقد العربي القديم أو الحديث أو المعاصر، بل لقد نظر بعض النقاد المحدثين إلى الدرعيات باعتبارها لا تزيد عن كونها قصائد تقليدية في وصف الدرع، حاول المعري من خلالها أن يثبت براعته في هذا الغرض ليجاري غيره من الشعراء. على رأس القائلين بهذا الرأي: د. طه حسين، حيث يقول:

«درسنا الدرعيات درساً خاصاً، رجاء أن نجد فيها ما يبين العلة التي اقتضت كلف أبي العلاء بالدروع، وإفراده لها قصائد خاصة، مع أنه لم يسبغها على جسمه قط؛ إذ كان لم يشهد حرباً، ولا قتالاً، إنما كان جهاد مثله كما يقول: الزهد وضبط النفس...» ويسجل د. طه حسين النتيجة النقدية لبحثه في الدرعيات، فيقول: «لم ينتج لنا البحث إلا ما قدمناه في أول هذه المقالة من الظن الذي لا نستطيع أن نجزم به.. إذن فليس من حق الدرعيات أن يشتد البحث عنها، ويطول القول فيها وإنما الحق لها أن تلحق بما في قصائد سقط الزند من الوصف، فإنها لا تتجاوز الافتنان في تشبيه الدرع بالغدير مرة، وعين الجراد مرة أخرى وفي ذكر بلائها وتحطيم الرماح، وحياطة الدارعين، واللهجة الجاهلية فيها غالبة، والأسلوب البدوي فيها ظاهر، والغريب بين ألفاظها كثير،

وربما عمل الخيال في التأليف بين الأوصاف الموروثة عن الجاهليين،... وهو في كل ذلك لا يزيد على اختراع الأساليب المختلفة لنظم ما حفظه من وصف الشعراء للدروع»[1].

إذن جهد المعري في نظم «الدرعيات» في رأي د. طه حسين لا يتعدى حدود عمليتين، هما: عملية استرجاع صفات الدرع في الموروث الشعري، ثم عملية التأليف والتنسيق، واختراع الأساليب لعرض هذه الصفات، بما يشبه الاستعادة والاجترار. وقد أثر هذا الرأي للدكتور طه حسين في تناول بعض النقاد المعاصرين لدرعيات المعري[2] بما ساهم في تكريس النظرة إلى الدرعيات بوصفها مجرد قصائد في الوصف التقليدي، مما يتعارض كل التعارض مع رؤيتنا النقدية لهذه القصائد.

ونعتقد أنه من الهام عند محاولة المقاربة النقدية لعالم الدرعيات أن نضعها أولاً في مكانها من مراحل شعر المعري، وأن ننظر إليها بوصفها لبنة في بنايته الشعرية، بما يعني تفاعلها العضوي مع ما سبقها وما تلاها من مراحل هذا الشعر.

ديوان «سقط الزند»: مرحلة تعبير المعري عن الرغبة في «اختلاق الحركة»:
صورت قصائد ديوان «سقط الزند» المرحلة الأولى لشعر أبي العلاء المعري فنياً وفكرياً، والتي أطلقت عليها مرحلة «اختلاق الحركة»، وأعني بهذا المسمى أن المعري في هذه المرحلة من شعره كان يواجه معاناته من محنة «كف البصر»، وإحساسه بالقيد والعجز الناجم منها – كان يواجه هذا – على الصعيد الشعري بمحاكاة أصوات غيره من الشعراء، وتقمص مواقفهم الفكرية، وأساليبهم الفنية في رؤية الحياة الإنسانية، وكان المعري في هذه القصائد يقتبس ممن سبقه من الشعراء – ومن الموروث الشعري العربي – كثيراً من معاني الشعر، وطرق الأداء الفني، وكان – في الغالب – يتابع هذا الموروث فيما يخص الأغراض الشعرية، وعناصر الصورة الفنية، ومفردات المعجم الداخلي للقصائد.

ولم يقف استدعاء الموروث الشعري عند هذا الحد، بل نلاحظ أن المعري في

هذه المرحلة قد تقمص أصوات بعض الشعراء، وتلبس شخصيتهم الشعرية، وصوتهم الشعري، وكان المتنبي على رأس هؤلاء الشعراء.

وعلى الرغم من أن استدعاء الموروث الشعري وتقمص صوت الشعراء الآخرين كان هو الغالب على هذه المرحلة الشعرية إلا أن هذا الاستدعاء وهذا التقمص ذاته دل في جانب منه على بعض ملامح شخصية المعري، وأومأ إلى ما سوف تكون عليه، ذلك أن عملية استدعاء الموروث، وعملية التقمص بدتا خاضعتين لهيمنة اتجاه نفسي بعينه، هو: الرغبة في الهرب من الإحساس بفقد البصر، – ومن ثم – الرغبة في مواجهة هذه المحنة بادعاء النقيض، أي ادعاء القدرة، والاكتمال الجسدي، والفروسية، وطلاقة الحرية، – ومن ثم التشبه بالشعراء الآخرين فيما يمضون فيه من معاني الشعر، مثل النظم في الطرديات، والفروسية، والفخر، والحماسة.

هذا التوجه النفسي يفسر للنقد سبب هيمنة نموذج «المتنبي» بشخصه وشعره على قصائد «سقط الزند» أكثر من غيره من الشعراء، يليه في هذا «أبو فراس الحمداني»، حيث مثل الشاعران في ضمير الشعر العربي معاني الفحولة الشعرية، والفحولة النفسية، فكانا – والمتنبي هو الأبرز في هذا – مثالاً في مواجهة الخطوب، والأعداء والأيام، ودخول المقادير، والتعرض للنفي – أو ما يشبهه –، كما كان المتنبي – خاصة – مثالاً للشعور بالذات، وإكبارها، بما نحت في الشعر العربي مثالاً للقوة النفسية، ومثالاً للشاعر الفارس، والشاعر المجدد في إطار تراثه، والشاعر المثير للجدل، والحسد، والإكبار، والحنق، والعداوة، والخصومة، والمحفوف بالثراء، والحياة، والنفوذ، والموت، في حياة أقرب إلى المأساة والأسطورة معاً.

وإن استدعاء المعري نموذج المتنبي، وتقمص صوته الشعري مما يلفت الانتباه في مرحلة «سقط الزند» وهو استدعاء لكل هذه المعاني التي حملها في نفسه، وفي شعره، واستدعاء لمعنى بارز يلخص مجمل حياة المتنبي وشعره، وهو: القوة، أو الفحولة.

وإن رغبة المعري فيما سميناه «اختلاق الحركة»، وميله إلى نماذج القوة

في الشعر العربي، في مرحلة سقط الزند»، مما يفسر سر احتفائه في قصائد هذا الديوان بمفردات الفروسية والقوة؛ فقد أكثر فيه من ذكر السيف، والقوس، والفرس، فضلاً عن شيوع هذه المفردات في سياقات شعرية شبيهة بسياقات شعر المتنبي، من حيث غلبة الإحساس بالفروسية، والعنفوان، والتصدي والمغالبة، والفخر بالذات، والذي يصل إلى حد الخيلاء، من ذلك قول المعري:

أأخـمـلُ والـنـبـاهـةُ فيَّ لـفـظٌ وأفـتُرُ والـقـنـاعـةُ لي عـتـادُ

وألـقـى المـوتَ لم تَـخـدِ المطايا بـحـاجـاتـي، ولم تَجـف الجيادُ[3]

كذلك تردد ذكر السيف في سقط الزند محاطاً بسياقات الحكمة، والإحساس بالاغتراب اللذين نطالعهما في شعر المتنبي الذي يبث فيه معاناته من انعدام الصدق والوفاء، ويؤكد فيه توجسه من كل البشر. بهذه الرؤى، والمواقف **الإنسانية الخاصة بالمتنبي، في قول المعري:**

ومَـنْ يـكُ ذا خـليلٍ غـيرَ سيفٍ يُـصـادفْ في مـودَّتـه اختلالاً[4]

الفشل في رحلة بغداد، وفقد الأم من أبرز دوافع المعري إلى العزلة المادية، والنفسية:

«وقد صادف المعري في هذه المرحلة من المكابدات وصنوف الابتلاء ما أدى إلى تغير نظرته إلى الحياة والبشر، وعموم الوجود الإنساني، فقد ابتلي بموت أمه، وهي رفيقة حياته، وعماده واستناده في مواجهة الحياة، والصبر على العماء، كما واجه فنوناً من الكيد والحسد، ومزاحمة غير الأكفاء في مجال الإبداع، وصدم في كثير من رموز الثقافة الأدب في عصره وفوجئ باتصافهم بغير ما كانا يظن فيهم من الخير والمثالية. ونعتقد أن رحلة المعري إلى بغداد كان لها دور كبير في تغيير نظرته إلى الواقع؛ فقد كانت بمثابة الرحلة إلى الوعي: الوعي بالذات، والحياة، أو بمثابة الرحلة إلى إدراك حقيقة الواقع والوجود الإنساني عامة، ومن ثم التوجه إلى البحث عن المعادل الفني للذات؛ فقد قصد المعري بغداد حاملاً توقه إلى الحياة والمجد، وذيوع الاسم وسط عالم الفطاحل

من الشعراء واللغويين والنحويين والعلماء في كل معرفة وفن، قصد بغداد ممثلا لنصح الناصحين بضرورة تجريب العريكة الشعرية وامتحان «سوس الشعر» – على حد تعبيره – وابتلاء الموهبة في محيط أوسع من بلدته «معرة النعمان». فكان أن يمم بغداد، حاملاً هذا التوق وهذا الأمل العريض، فابتلي فيها بموقفين، كانا لهما أكبر الأثر في مواقفه الحياتية والفنية فيما بعد:

الموقف الأول: اصطدامه بأحد الجالسين في أحد المجالس العلمية، والذي بادر المعري غاضباً – رغم إدراكه عماءه – بأن سبه بـ «الكلب»، فبادره المعري على الفور: «الكلب من لا يعرف للكلب سبعين اسماً» فبهت الرجل، و لم يعقب[5]. ورغم تفوق «المعري» ثقافياً في هذا الموقف إلا أنه ترك فيه أثراً دامياً يؤكد له فظاظة البشر، وقسوتهم.

الموقف الثاني: وكان مع الشريف المرتضي[6] الذي قام في مجلسه بالهجوم على المتنبي وشعره – بمشهد من المعري – الذي بادر إلى الدفاع عن شاعره الأثير، بقوله: إنه يكفي المتنبي قصيدته: «لك يا منازل في القلوب منازل»، فأمر المرتضي على الفور بأن يسحب المعري من قدميه، ويلقي به خارج القصر، ولما سأله من حوله عن فعله هذا، أجاب بأن المعري قصد إلى أن يسبه ببيت في هذه القصيدة، هو قول المتنبي:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص   فهي الشهادةُ لي بأني كاملُ

هذان الموقفان فجعا المعري في الجنس البشري، فجعاه في الصور المثالية التي افترضها للواقع الثقافي، وأيقظا فيه خوفه الطبيعي من الحياة وحذره منها، هذا الخوف والحذر اللذين وطنهما في نفسه العماء، وزادهما حدة تكوينه النفسي كشاعر تميزه – وترهقه – رهافة الحس وجموح العاطفة.

ولم يقف أثر هذه الرحلة عند هذا الحد؛ فقد تناهى إلى المعري في طريق عودته من بغداد خبر وفاة أمه، وكان موتها قمة فجائعه؛ إذ فقد بموتها الكيان الذي كان ييسر

له مواجهة الحياة؛ حيث كانت تكفيه قسوة العماء بما تبذل من الحنان والقيام على جميع أمره بما يغنيه من الأغيار، كما كانت تكفيه الحاجة الأهم، وهي: ستر عورة العماء. كانت أمه بمثابة الدرع الواقي من تصاريف الحياة، ومن العجز، والهم، وابتلاءات البشر، ومن ثم كان التزامن العجيب بين موتها وبين هزائمه النفسية في رحلة بغداد تزامناً مؤلماً، قوياً في دفع المعري وتوجهه إلى العزلة في جميع ألوانها: العزلة المادية عن المجتمع، والعزلة الفنية، والاستتار خلف الرموز، والغموض اللغوي، والعوالم الفنية المستقاة من عالم الذات، ورؤاها وموقفها العام من الحياة.

انتقل المعري إلى العالم الداخلي: عالم الذات، استبطاناً، واستكناهاً، وعكف على هذا العالم يستغوره، وينظر من خلاله إلى الوجود الإنساني، فانتقل شعره من مرحلة استدعاء الموروث، واستدعاء صوت الآخر «الشعري»، إلى مرحلة الصوت الشعري الخاص، والذي نعتقد أن الدرعيات كانت بمثابة إرهاصاته، أما اللزوميات فقد كانت قمته الناضجة.

الدرعيات: أسطورة «المعري» الفنية المعبرة عن رؤيته الخاصة في مواجهة الوجود:

في قصائد الدرعيات تحول المعري على الصعيد الفني من مفردات معجمه الداخلي لمرحلة «سقط الزند» إلى مفردات جديدة، تحول من بيئة السيف والرمح والخيول إلى عالم الدرع، يصفها في قصائد هي أقرب إلى ما يعرف الآن باسم: القصة/ القصيدة.

خلق المعري في هذه القصائد مواجهة بين الدرع من جهة، وبين السيف والرمح والقوس والسهام من جهة أخرى، كما صور الدرع وهي تتعرض لطمع التجار فيها ومزايداتهم عليها، وصور صاحبها مضطراً لبيعها مرة، متمسكاً بها رغم الضغوط مرة أخرى، وهو في كل الحالات يواجه مجتمعاً يساومه على درعه، وينازعه فيها. كذلك صور الدرع في هذه القصائد وهي مستعلية على السيف هازئة به في صراعها معه، منتصرة عليه، وكأنه يتحول

من مرحلة التمثل بالسيف في قصائده الأولى «سقط الزند» إلى مرحلة التمثل بالدرع، يقول المعري واصفاً درعه:

ضاحكة بالسّهام، ساخرةٌ بالرُّمح، هزّاءةٌ من الخَذَم[7]

وفي معرض آخر يصفها بأنها أقوى من مفردات القتال، فهي تسخر من السيف والرمح وغيرها، يقول على لسان الدرع:

ألم يبلغكَ فتكي بالمواضي وسُخري بالأسنَّة والزِّجاج
وأنّي لا يغيّرُ لي قتيرا خضابٌ كالمدام بلا مزاج[8]

وفي موضع آخر من الدرعيات يصور أماً مشفقة على ابنها الجريح، بما يشير إلى الإسقاط المعري الدرع النفسي في هذه الدلالة، وإلى هيمنة معاناته من فقد أمه على تناوله الفني لدلالة الدرع. يقول المعري:

وتخالها عند الجَريح إذا هوى أمّاً يقرُّ بها ابنُها المنهوكُ[9]

كذلك يصورها المعري رمزاً للأمن والحماية في قوله:

هي حصنٌ يومَ الهياج، فعدِّ يها عن الآنس واستعدي العَبرا
شبه عين الغراب، طار غراب السيـ ـف عنها مثل الرمي كسيرا[10]

وتتردد دلالة الدرع على الأمن في مواضع كثيرة مما يشير إلى أهمية هذه الدلالة عنده، من ذلك قوله:

«كدعوى» مُسْلمْ ليزيد حَمل ال م السَّوابغ في التغاور والسلامِ

وهو يلمح في هذا البيت إلى قول «صريع الغواني» في يزيد بن يزيد الشيباني:

تراهُ في الأمن ذا درع مُضاعفة لا يأمنُ الدهرَ أن يُأتى على عَجَلِ

بدت الدرع حصناً لا من الحرب فقط، بل من الأغيار أيضاً، إذ يصورها المعري قوة يواجه بها الآخرين، يقول:

أغادي بها الأعداءَ في كلِّ غارةٍ إذا حَبسَ الرَّاعي المقرَّبُ ضانَهُ[11]

وهي الأمن في معرض آخر، هو قوله:

أمـنُ الفتـى مـن عنـد معقـد زرّه حتى على القدمين رِيعَ وساعُها[12]

وهي أيضاً ذود الرزايا[13] ودفع الفناء[14].

إن المعري في هذه المواضع وغيرها من الدرعيات يضع الدرع في مواجهة درامية مع مفردات الحرب والقتال: السيف، الرمح، الخذم، القوس، السهام، وغيرها، ونعتقد أنه يذهب في هذه المعالجة إلى غاية أقوى وأبعد من مجرد الرغبة في تمرين القريحة على القول في المجالات التي كتب فيها أقرانه من الشعراء، أو مجرد الرغبة في إظهار براعته في الوصف، هذه الغاية هي اتخاذ المعري الدرع رمزاً لعالمه الفكري والنفسي، والفني. نستند في رأينا هذا إلى ما يلي:

أولاً: عكوف المعري - فنياً - على وصف الدرع فقط، في حالاتها المختلفة، وفي معالجات شعرية متنوعة، ولو كان قد قصد إلى إظهار البراعة في الوصف ومحاكاة الأقران لما عكف على وصفها دون غيرها.

ثانياً: أن عكوفه على وصف الدرع كان انتقالة نوعية من مرحلة وصف أدوات القتال - السيف، والرمح، والقوس - وغيرها -، بما يشير إلى انتقالة دلالية أيضاً؛ حيث انتقل بوصفه الدرع إلى دلالة التوقي، والتدرع، والحيطة، أي إلى أسلوب جديد في مواجهة الحياة.

ثالثاً: المعالجة الفنية الدرامية التي وصف المعري من خلالها الدرع، والتي صور فيها الدرع كياناً حياً يتعرض للاغتراب، والاستلاب، والغواية، وبخس التجار قيمته، كما يتعرض للسرقة، والضياع، وهي معالجة فنية تتسم بانسجام الطرح، فالدرع تتصف في كل المواضع بملامح ثابتة في مواجهة الأغيار والقوى المناولة لها. ومثل هذه المعالجة الفنية القصصية غير معهودة في قصائد الوصف التقليدية التي لا تتعدى حدود الوصف للكيان الخارجي للموصوف، ومن ثم لا تتطرق إلى دلالاته الرمزية، أو تتخذه مجالاً للإسقاط النفسي.

رابعاً: اتساق الدلالات التي يحملها المعري للدرع في كثير من تفاصيل حياته الواقعية، وسماته النفسية، بما يجعلها تخرج من حدود الموصوف التقليدي إلى حدود الرمز الغني بالدلالات، فقد رمزت الدرع – في معالجة المعري – إلى الأم الشفوق الحنون التي يقر بها ابنها المجهد من جراح المعارك، وكأن الدرع صارت استعاضة دلالية عن الأم التي فقدها المعري – بينما لم يفقد حاجته إليها –. كذلك صور الدرع حماية وحصناً بما ناسب حاجته النفسية إلى الأمن والتحصن من البشر، بعد أن رأى منهم صنوف الغش والحسد والخداع والقسوة التي توجت بمثال صارخ في بلاط الشريف المرتضي.

والدرع هي العالم الخاص الذي تاق إليه، وبادر بتشييده استتاراً من عيون الناس وبغيهم، وهنا ندرك مغزى انتقالته الفنية من مفردات الحرب إلى عالم الدرع، فقد أدرك المعري عبث تشبهه بغيره من الشعراء، وعبث اقتباس مفردات عالمهم الشعري، كما أدرك عدم تعبير مفرداتهم الفنية عن رؤاه الفكرية والنفسية، لذلك بدا في قصائد الدرعيات منتقلاً من المرحلة الشعرية التي حاول فيها «اختلاق الحركة» أو «ادعاء الحركة» – وهي مرحلة السيف ونظائره – إلى العالم الفني للدرع التي مثلت مرحلة «مواجهة الذات» ومرحلة «الوعي بالذات»، بما كان – في افتراضنا النقدي – توطئة فنية لمرحلة اللزوميات.

لقد تزامن انتقال المعري إلى العالم الرمزي للدرع، بوصفها رمزاً للاستتار والوقاية والخفاء – تزامن مع – تحول شعره في هذه المرحلة إلى استبطان الذات والعكوف على عالمها الخاص، فقد تحول المعري في قصائد الدرعيات من خطاب الآخر/ المجتمع، واستقطاب إعجابه ورضاه من خلال تقبل نموذجه الفني وطرائقه التعبيرية إلى شعر يتصف بكثير من الغموض والرمزية، والإيحاء، والتفرد – الذي اعتبر غرابة – في الصورة الفنية، والمعجم الداخلي للقصائد، وكأنه لا ينتقل إلى الدرع باعتباره عالماً فنياً فقط، بل باعتبارها المنهج الذي ارتضاه للحياة، وهو منهج العزلة المادية والفنية الذي بلغ قمته من الاكتمال

الفكري والنضوج الفني في «اللزوميات» «ويبدو أن البحث عن حكمة يرتبط أشد الارتباط بفكرة الحرب، كما يبدو أن هناك تواؤماً غريباً بين ظلمات النفس والعجز عن القتال»(15).

لذلك يطرح المعري الدرع في كثير من المواضع طرحاً قصصياً، يصف فيه علاقته المتوترة المتأزمة مع مجتمعه، كما يصف رفضه النفسي والفكري للامتزاج مع عموم الجنس البشري - وليس مع أهل مجتمعه فقط - وهو يصور من خلال هذا الطرح ما يكابده من صنوف الاغتراب، واصلاً إلى قمة دلالاته ومذاقاته القاسية، ونعني: الاغتراب عن مطلق الوجود، وهو مستوى من الاغتراب يتعدى حدود الواقع الآني ومشكلاته، ويتعدى حدود قوم بأعينهم، وأزمات بعينها مهما كان حجمها، إذ إن كل هذا قد يصلح أن يكون من دوافع الاغتراب، ومن عوامله، ومقدماته، لكنه - وبعد أن يقوم بدور الاستثارة والدفع إلى - يتوارى إلى الظل ولا يكون هو الاغتراب ذاته، الذي يبدو - في درجة عمقه ورسوخه - وكأنه متجذر في كيان الشاعر، لا مضافاً إليه. أما الدرع في هذه المعالجة تبدو - في الطرح الظاهري في هذه القصائد - كياناً غامضاً، لكنه كيان ثمين نفيس، يعاني صاحبه من تكالب المجتمع عليه، ومحاولة انتزاعه منه، وهو في كل حال يحافظ على درعه. يقول المعري في إحدى الدرعيات:

صنتُ درعي إذ رمى الدهرُ صر عيَّ بما يتركُ الغنيَّ فقيرا(16)

في إحدى الدرعيات يصور المعري صراع صاحب الدرع مع امرأة تساومه على درعه، وتبدو المرأة هنا عالماً من الفتنة والغواية، فقد تسلحت بزينتها وحليها، وهسيس هذا الحلي، وتسلحت بجمالها، وبتوق المعري إليها، هذا التوق الذي عاق إشباعه كف بصره، ودمامته، وفقره، وسوء ظنه في المرأة - فضلاً عن سوء ظنه في المجتمع كله، فضلاً عن يأسه من وجود المرأة المسلمة الحصان في عصر فتنته هذا - كما يتردد في كثير من قصائده في اللزوميات بهذه الإشكالية، وهذا التعقيد - تبدو المرأة في الدرعيات: عالماً من الفتنة المرتجاة

المخوفة، تبدو محاطة بمشاعر مؤلمة التناقض ما بين الخوف والتوق، ويبدو المعري محتمياً بالدرع، مستعيذاً بها من شر فتنتها، مؤثراً لها. يقول:

وليستْ وإنْ جاءتْ بحلي وزينة عليَّ كدرعي عزةً وصيانةْ

وليس أبوها بالذي أنا بائعٌ ولو ساقَ فيها إبلَهُ وحصانَه

وما سامحتْ نفسي بها عند حادث فلاناً، فما بالي وبال فُلانة[17]

تبدو المرأة في مثل هذه المعالجة – تهديداً للدرع التي اتخذها المعري فلسفة يواجه بها الحياة، والأغيار، والوجود الإنساني بأسره لذلك يصور المعري درعه وهي تكابد سياقات الحرب: الحرب ممثلة في مفرداتها المعروفة، والحرب ماثلة في فتنة المرأة على إطلاقها، والتي يرمز المعري إليها بـ «هند» و«زينب»، يقول:

ودرعُ حديد عنده درعُ كاعبٍ من الودّ، واسمُ الحربِ هندٌ وزينبُ[18]

وفي قصيدة أخرى يستحضر المعري الدرع قوة للتصدي للمرأة، ومقاومة غوايتها، خاصة وقد فارقته مخايل الصبا وفتون الشباب – يستحضر درعه وقاية – وقد رأته المرأة في هذه الحال التي لا يحب أن يبدو فيها أمامها، يقول:

رأتني بالمَطيرة – لا رأتني – قريباً والمخيلةُ قد نَأتني

وأخلقتُ الشبابَ، وكان بُرْدي وفارقتُ الحُسَام، وكان خَتْني[19]

يقول الخوارزمي في شرح البيت بما يفيد في بيان القيمة الدلالية للاعتراض، وبما يفيد في بيان العلاقة بين استحضار الدرع، ومواجهة المرأة. «رأتني هذه المرأة بالموضع المذكور هيناً، قريب المتناول، رخو المكسر، قد ضعفت، وفارقتني خيلاء الشباب، وكبرت، وزايلتني مخايل الشجاعة، وقد ساءني رؤيتها بهذه الصفة إياي، فليتها لم تكن رأتني»[20].

ليست المرأة الخطر الوحيد المتربص بالدرع.. والمتربص بصاحب الدرع، بل هناك أخطار كثيرة، يرمز لها المعري بالذئب في واحدة من أقوى قصائده دلالة على خصوصيته

الفكرية والفنية في الدرعيات، ودلالة على اتخاذه الدرع معادلاً فنياً، وموضوعياً لعالمه الخاص. في هذه القصيدة التي نشير إليها ، تخوض درع المعري صراعاً، مع الذئب، الذي تنسجم دلالته الرمزية المتسعة، وما يحيط به من رهبة عالم الافتراس، تنسجم مع المفردات الوحشية التي امتلأ بها معجم القصيدة، كما تنسجم دلالاته الرمزية، مع المناخ الرمزي المشحون بالتوتر والخوف، والقلق ورهبة الصراع، وغموضه في هذه القصيدة، ويسهم كل ذلك في إضفاء أبعاد ميثولوجية خاصة على الطرح الفني، أبعاد تكمن غرابتها، وسحرها في انبثاقها من ذات الشاعر، وفي كون الدرع هي الأسطورة الغرائبية المتخلقة من شخصانية المعري. يقول في هذه القصيدة:

سَرى – حين شيطانُ السَّراحين راقدٌ – عديمُ قرىً، لم يكتحلْ برقادِ
فلمَّا تعاشرنا ثلاثاً وأربعاً، وأيقنَ من صدري بحُسنِ ودادِ
رهنتُ قميصي عنده، وهو فضلةٌ من المُزْنِ، يُغلَى ماؤها برمادِ
أتأكلُ درعي، أن حَسبتَ قتيرَها – وقد أجدبت قيسٌ – عيونَ جَرادِ
أكنتَ قطاةً مرةً، فظننتَها جَنا الكَحْص، مُلقىً في سرارة وادِ
فليستْ بمَحْضٍ ترتقيه، مبادرا ولا بغديرٍ، تَبتغيه صَوادي
إذا طُوِيَتْ فالعقب يجمعُ شَملَها وإن نَشلَتْ سالَت مسيَلة وادِ
وما هي إلا روضةٌ، سُدُكٌ بها ذبابُ حُسَامٍ في السَّوابغِ شَادي
على أنَّها أم الوَغى، وابنةُ اللَّظى وأختُ الظِّباء في كلِّ يوم جلادِ
وإنَّ لدينا في الكنائنِ صيغة لرجلِ الدُّبا، حَبُّ القلوب تُغَادي
ومشتهراتٌ، أشبَهَ المَلَح لونُها ولستُ بغير الملح آكلُ زادي
فلا تمنعنْ حرباءَها من صِلاتهِ بشارقِ أسيافٍ، يُضِنَ حِدادِ
وسُمْرٍ، كشجعان الرمال صياحُها إذا لقيت جمعاً، صياحُ ضَفادي
وعزَّ على قومي – إذا كُنتُ حاسراً – ركوبي إلى أعدائهم لطرادِ(21)

تشتمل هذه الدرعية على عدة مستويات من الصراع، يقع على رأسها: الصراع بين صاحب الدرع والذئاب الذي يراوده عنها، أما الصراع الثاني فيدور بين الدرع ذاتها والذئب، وتبدو الدرع شديدة الرواغ في هذا الصراع، محنكة في مواجهة الخطر؛ فهي تتبدل في ثيابها استتاراً من الذئب كلما تبدل، فحين يبدو الذئاب أحد بني قيس تبدو الدرع كعيون الجراد، وحين يبدو قطاة تبدو كجني الكحص، وحين تبدو الدرع ماء يدعي الذئب الظمأ، وهو يحاول استلابها في كل تحولاته، وهي تحاول الرواغ منه في كل تحولاتها.

إن الهيئات التي اتخذتها الدرع في القصيدة من خلال تحولاتها، وهي: الماء، والنار، والحرب، والنبات، والحشرات، تبدو ظاهرياً هيئات متناقضة أو لا رابط يجمع بينها، لكن تأمل هذه الهيئات في ضوء اعتبار الدرع عالماً فنياً شديد الصلة بالعالم النفسي للمعري يضع أيدينا على الجامع الدلالي المشترك بينها، وهو: الحياة، فالدرع في كل هذا حياة متكاملة، ووجود تام في كل أشكاله، هذه الدلالة تفسر على المستوى الشاعر يبدو في هذا البيت حاسراً مبتلى بالأعداء، مبتلى بواجبه تجاه قومه، في ذات الوقت الفني السبب في دفع المعري هذه الدرع إلى التصدي للسيف، ومحاربته – في البيت الثاني عشر – ثم التصدي للرمح بذات الكيفية – البيت الثالث عشر – ويأتي البيت الأخير من هذه الدرعية بمثابة المفتاح الدلالي لها، ونعني قوله:

وعز على قومي إذا كانت حاسراً ركوبي إلى أعدائهم لطراد

تبدو الدرع حاسرة في مواجهة الذئب مما يدفع إلى طرح الدرع معادلاً للشاعر، وطرح الذئب معادلاً لأعداء الشاعر. ورغم كون الذئب رمز للآخر/ المعادي، الذي يتهدد أمن الذات – في القصيدة السابقة – إلا أنه يعاني بدوره من تهديد الموت له، حيث يصوره الشاعر طوال القصيدة يصارع الجوع والعطش، ومن ثم يراود الدرع عن ذاتها وينازع صاحبها فيها تمسكاً بالحياة، وهرباً من الموت، وكأن الدرع لا تبدو معقد الأمن لصاحبها فقط، بل لأعدائه أيضاً،

وبهذا الطرح تبدو هذه الدرع، رمزاً يتسع للدلالة على مطلق الحياة، أو على الأصح رمزاً دالاً على فكرة الحياة التي هي ضد الموت. يتبع هذه الدلالة وصف المعري للدرع – في البيت الثالث – بأنها فضلة من ماء المطر يعلوها الرماد، بما يعني اشتمالها – في رؤيته – على الحياة والموت معاً، واللذين يتضمن كل منهما الآخر في هذا الطرح؛ فالماء رغم كونه رمزاً دالاً على الحياة إلا أنه يتهدد الدرع بالفناء من جهة إصابتها بالصدأ/ الموت. كذلك الرماد الذي هو رمز دال على الفناء والبدد يتضمن دلالة الحياة من حيث اضطلاعه بحماية الدرع من الصدأ/ الموت، وهكذا يتماس الموت والحياة في دلالات ثرية معقدة، هي انعكاس للثراء المعقد، والتعقيد الثري في فكر أبي العلاء المعري.

وفق هذا الطرح يبدو الذئب وصاحب الدرع رمزاً للنفس الإنسانية في ضعفها وحتمية صراعها من أجل وجودها، وتبدو الحيلة والدهاء من مظاهر ضعفهما؛ إذ يبدو كل منهما متربصاً بالآخر، مترقباً غفلته للاستئثار بالدرع. وهنا يطرح الشاعر مفارقة بين معاني الغفلة والوعي، حيث تبدو غفلة الذئب – ظاهرية – تتضمن الانتباه والوعي لحركات صاحب الدرع، بينما تتمخض يقظة صاحب الدرع – الظاهرية – عن غفلة وسذاجة يتبديان في اندفاعه إلى رهن درعه عند الذئب، وبقائه حاسراً ينتظر تربص أعدائه به، وهذه النهاية هي الدلالة التي أراد المعري إبرازها في هذه الدرعية، وهي تصوير معاناته من الاغتراب، والعجز عن التصدي لمجتمعه المشتمل على عوالم مضادة لتكوينه وحسه، وهذا ما عبر عنه من بقائه حاسراً دون سلاح في مواجهة عدوه.

الدرع رمز للأمن والقوة والاقتدار، رمز للقدرة على القتال ومواجهة الأعداء؛ لذلك ينعي «المعري» ذاته حين يلمس عجزه عن ارتدائها، فيصف في قصيدة أخرى المفارقة ما بين وقوفه حاسراً دون درع، عاجزاً عن امتطاء فرسه، وتربص الذئب له. يقول:

أراني وضعتُ السَّرد عنّي، وعزَّني جَـوادي، ولم ينهضْ إلى الغزو أمثالي

وقيَّـدني العـودُ البـطيء، وقِيـلَ لي وَرَاءك إن الذئب منك على بال[22]

هكذا يبدو عدم التكافؤ بين الكتلتين المتصارعتين في هذا الطرح: الكتلة الأولى: ويمثلها كيان الشاعر، وهو يتصف بالعجز الذي يتجسد في: عد اقتداره على الفرس، عجزه عن وضع السرد، عجزه عن القتال، تقييد الجمل البطيء له، فزعه من الذئب. الكتلة الثانية: ويمثلها كيانان معاديان لكيان الشاعر، هما: الفرس، الذئب.

الدرع من خلال هذا الطرح: أسطورة فنية اصطنعها «المعري» وحملها عبء التعبير عن فلسفته في مواجهة الذات، والتصدي لإشكاليات الواقع، والوجود الإنساني. والدرع بهذه الصفة رمز شديد التعقيد الدلالي، فهي الحماية والعزلة وتفرد الذات، ولكنها – في الوقت نفسه – فلسفة مجهدة للروح، ثقيلة الوطء عليها؛ بما تفرضه من عزلة ووحشة يزيدان من معاناة الروح من الاغتراب، ومعاناتها من سخرية المجتمع من هذا التفرد، ورفضه له. هذا التعقيد الدلالي لرمز الدرع يفسر سياقات القصائد التي يشكو فيها المعري ثقل الدرع عليه، وكلاله من حملها، بما اضطره إلى مواجهة الدارعين بغير درع، كما يفسر شكواه من حمل الرماح، وكأنه يعلن عجزه عن القتال في كل صوره، يعلن اغترابه وضعفه. يقول المعري:

ألاقي الدَّارعِينَ بغير درع وأدعو بالمُدجَّج لا تفتني
وما أجلتُ عن زَرد حذاراً ولكنَّ المفاضة أثقلتني
أكلَّتْ منكبي سمرُ العوالي وحملُ السَّابري أكلَّ متني[23]

طبيعة الصورة الفنية في قصائد «الدرعيات»:

ونلاحظ فيما يخص طبيعة الصورة الفنية في الدرعيات ارتكازها على تشبيهات بعينها تتردد في هذه الصورة منها: تشبيه المعري مسامير الدرع بعيون الجراد، وجني نبات الكحص، بما نفترض له علاقة بمعاناته من إشكالية كف البصر، وإشكالية الشعور بالعجز عامة، حيث يستحضر التشبيه الأول – في الوعي – ما تتصف به عيون الجراد من قوة الإبصار، وما يتصف به الجراد من

القدرة على التهام الأخضر، وبذلك يصف المعري درعه بقوة البصر استعاضة عن العماء، كما يصفها بالقدرة على الإبادة والإفناء، أما تشبيهها بجني الكحص – الذي ينمو في الفلاة – فيبدو وكأنه حرص على وصف هذه الدرع بالتفرد. كذلك يكثر المعري من تشبيه أديم الدرع بجلود الحيات، بما يبدو استحضاراً لقدرة الحيات على الإماتة، وعلى التخفي والتسلل – في الوقت ذاته – وهكذا يمنح «المعري» درعه قوة أسطورية، وعجائبية، من خلال الدلالات المستوحاة من منطق الصورة الشعرية.

وقد ذهب بعض الأساتذة الدارسين مذهباً دقيقاً في تفسير دلالة إكثار المعري من تشبيه الدرع بالماء، حيث رأى أن هذا الإلحاح «أقرب إلى اللاشعور الجمعي؛ لأن الماء يمثل الحياة في الصحراء»[24].

ونحن نتفق مع هذا التفسير لانسجامه مع ما أوصلنا إليه التحليل النقدي من دلالات الدرع في شعر المعري؛ فالدرع في هذا الشعر هي الحياة لكونها وقاية واستتاراً، وعزلة، وعالماً من الشخصانية والتفرد، وهي بهذا الطرح تعجز عن مدافعة الموت، أو مواجهته. يقول المعري:

ودرعُـــكَ إن وقـتـك سـهـامَ قـومٍ فـمـا هـي مِـنْ ردى يـومٍ وقـــاءُ[25]

ولذلك يهيب بمن يرتدي هذه الدرع أن ينزعها عن جسده ساعة لقاء الموت، فهي أوهن وأضعف من حتمية القضاء[26].

يؤكد المعري – ما ذهبنا إليه – من أن الدرع في شعره أسطورة متفردة، قام بتخليقها من عالمه الفكري والنفسي – يؤكد هذه الدلالة في إحدى قصائد الدرعيات – حيث يوصي امرأة بأن تدفن درعه في قبر يضل دونه الآخرون كما ضل بنو إسرائيل قبر موسى، وأن لا يلبسها غيره؛ فهي عالمه الخاص، وكنزه الثمين. يقول:

ولا تُلْبسيها أنتِ غيريَ باسلاً   إذا متُّ لم يحفلْ رداي وإبسالي
وخُطّي لها قبراً، يضلُّونَ دونَه   كقبر موسى، ضلّه آلُ إسرالِ
ولا تدفينيها الجهرَ، بل دفنَ فاطم   ودفنَ ابنِ آوى، لم يُشيَّع بإعوالِ
لقد نضبَ الغُدرانُ، وهي غريضةٌ   كماءِ غَمام، لم يُخَالط بصلصالِ
لكَ السَّورُ والخلخالُ، وهي لربِّها   أعزُّ عليه من سَور وخلخالِ[27]

وإذا كان الدرع في الأبيات السابقة رمزاً لجهاد النفس، وللجانب النقي المضيء من الإنسان، حيث لم تخلط بصلصال، فهي تتصف بهذه الكينونة في مواضع أخرى، حيث ترمز للكبرياء والعفة[28]، وكذلك الحفاظ على السنة المطهرة[29]، لذلك هي في كل حال أعز من المال والإبل[30]، ولا تقدر بمال، ولا تثمن بما تثمن به الأشياء في الحياة. يقول أبو العلاء:

وإنَّ قميصاً جَالَ في الظنّ أنهُ   يذودُ الرَّزايا، لا يقالُ له غالِ
إذا فَضَّ منها الطعنُ معقَد حلقة   أتى هالكيٌّ للغضيض بأقفالِ
غَدت معقلَ الزِّراد قبل مُزرّدٍ   ومعقله وقبل غَارة سنجال[31]

شيوع استعمال «الغريب اللغوي» في قصائد الدرعيات:

اتصف الطرح الفني للمعري في قصائد الدرعيات بخصائص تنسجم مع تفرد العالم الرمزي للدرع وغموضها، ودلالتها على الاستتار والعزلة، والاغتراب؛ فقد حفلت الدرعيات بظاهرة الغريب اللغوي، وكانت من أكثر مواضع شعر المعري احتواء عليه، مما ساهم في إبراز الهارمونية الفنية بين تفرد ذات المعري في عالمها الخاص، وتفرد هذه المفردات الغريبة في عالمها اللغوي، كما ناسب الغريب اللغوي بيئة الدرع ذاتها؛ بوصفها بيئة حربية وعرة، صحراوية في الغالب، تتصف كثير من مفرداتها بالغرابة. من مواضع استعمال الغريب في الدرعيات، قول المعري:

أمنُ الفتى من عند معقد زره   حتى على القدمين ريعَ وساعُها[32]

والوساع هنا من الغريب، يفسره الخوارزمي بقوله: «عني بالوساع: الواسع، و لم أسمعه في الدرع إلا هنا»[33] ومن غريب اللغة قول المعري على لسان الدرع:

ألم يبلغك فتكي بالمواضي وسُخْري بالأسنة والزّجاج[34]

ويقول التبريزي: يقال سخرت منه سخرية، وسخراً، وسخراً، وهذا الإكثار، وربما قالوا: سخرت به، وهو قليل من كلام المتقدمين»[35]. وفي موضع آخر يصف المعري الدرع على لسان رجل أعجله عن لبسها، يقول:

أعجلني عن لُبْسها صوتُ الدّاعِ

وحذرُ الفَوْت، وخوفُ الإسراعِ

فانصرفوا وناقتي بالجَعْجَاعِ[36]

والجعجاع في شرح التبريزي: «الأرض التي لا يطمئن الإنسان عليها، والجعجعة: صوت متدارك فيه غلظ كصوت الرحى»[37] وهذا التفسير يشير إلى أن استعمال الغريب في هذا الموضع – وغيره – لم يفد منه المعري في تحقيق مناخ الخفاء، والاستتار اللازمين لعالمه الفكري والنفسي فقط، بل أفاد منه على الصعيد الدلالي حيث عبر بمفردة الجعجاع عن شعور نفسي دقيق مرهف، هو تهيبه من الأرض المخوفة التي لا يطمئن إليها، ولا يأمن أن يترك ناقته فيها، فدلنا على معاناته من الاغتراب وافتقاد الأمن معاً، ووضح لنا مدى أهمية الوضعية الدلالية في شعره؛ حيث تضطلع الدرع بالقيام بدور معادله الفني في تصوير معاناته من الاغتراب.

وفي موضع آخر من مواضع استعمال الغريب اللغوي، يقول المعري واصفاً درعه:

ينفر عنها ضبُّ الغَذاة كما يَهابُ نقعاً من باردٍ شَبِمِ[38]

و«الغذاة» هنا في الأرض التي لا ماء فيها. كذلك يستعمل المعري لفظ

«الغلفق» في درعياته للدلالة على الخضرة التي تعلو الماء الراكد، أو الطحلب. يقول:

فلا قدمُ الأيامِ ألبَسَن غَلْفَقاً جباهاً، ولكن نارَ قَيْنٍ بها صالِ[39]

هذا الطحلب هو «العرمض» الذي يعلو الدرع – في موضع آخر – يقول المعري:

وما صدأً يعتادُها غيرُ خضرةٍ تُجَلِّلُ عِطفيهَا من العرْمَضِ البالي[40]

يبدو أبو العلاء المعري وكأنه يأنس لـ «غريب» اللغوي، أو كأنه يستشعر وجود علاقة مشابهة ما تجمع بين عالميهما، وقد تكون هذه المشابهة هي وقوع كل منهما موقع الـ «نتوء» من مجتمعه، أو موقع الاستثناء في عالمه. وقد وصف المعري نفسه بما يقرب من هذا في رسالة أرسلها إلى خاله، فقال: إنه «إنسي الولادة، وحشي الغريزة»[41].

ظاهرة المشترك اللفظي في درعيات «المعري»:

المشترك اللفظي من الظواهر اللغوية التي شاعت في قصائد الدرعيات، ومنحتها كثيراً من الاستتار والخفاء اللازمين لمناخها، حيث يتيح المشترك اللفظي – من خلال احتمال الكلمة لأكثر من معنى – آفاق الاتساع، والتأويل الدلاليين، كما يتيح للمعري – وكذلك الأساليب اللغوية المجهدة التي شاعت في شعره – المجال لإثبات قدراته الشعرية، والتفوق – من ثم – على العماء، والتفوق على الأغيار المناوئين الذين أضافوا إلى ظلام العماء ظلام الوحشة والاغتراب. من بين مواضع المشترك اللفظي، قول المعري على لسان الدرع وهي تخاطب السيف:

فهل حُدِّثتَ بالحَرباءِ يَلْقى بمثلِ العيرِ موضحةَ الشَّجاجِ[42]

يقول البطليوسي: «الحرباء مشتركة، يسمى بها مسمار الدرع الذي تشد به، ويسمى بها نوع من الحشرات يستقبل الشمس، ويدور معها كيف دارت، ويقال: هو ذكر «أم حبين». و«العير» أيضاً لفظة مشتركة يسمى بها

الحمار الوحشي. والحمار الإنسي، ويسمى بها الناشز في وسط الرمح والسيف والسهم»[43].

لقد أفاد المعري في هذا الموضع – من المعنيين المحتملين لكلمة «الحرباء» بما أنتج دلالة غير معهودة للدرع، دلالة متخلقة من علاقة المشابهة الخفية، بين مسمار الدرع الذي يدور بها من جهة، وحشرة الحرباء التي تدور مع الشمس أينما دارت من جهة أخرى، فالمشابهة بين المسمار والحرباء هي فعل الدوران. وإذا كان دوران حشرة الحرباء مع الشمس، فإننا نستطيع الاستدلال على الفلك الذي تدور حوله الدرع بمسمارها، مسترشدين بالمدار الدلالي لرمزية الدرع في شعر المعري ومن ثم نستطيع أن نفترض أن هذا الفلك هو: الحياة، الحياة في دلالتها النقية، ومنابعها الأولى، الحياة كفكرة مجردة مثالية، ناجية من عبث البشر.

وفي موضع آخر من مواضع ارتكاز المعري على ظاهرة المشترك اللفظي ارتكازاً يؤكد دلالتها المتفردة في شعره يقول الشاعر واصفاً درعه:

كـهـلالِ الحـيـاةِ أو، كقميصٍ لـهـلالِ الحَـيَّـاتِ غـير مُجُـوبِ[44]

و«هلال الحياة» هو القليل من الماء، أما «هلال الحيات» فهو ذكر الحيات. والجامع بين هذين المعنيين صفة الندرة، والقوة، بما يمنح الدرع الموصوفة الدلالات ذاتها؛ فهي – وفق هذا الطرح – كيان نادر، نفيس، عزيز المنال، وهي الحياة – من حيث هي الماء – ولكنها الحياة المتفردة؛ فهي الماء القليل غير المتاح، وهي قميص غير معهود لذكر الحيات.

الخاتمة: إن وصف الدرع في حد ذاته ليس النهج الفني المبتدع الذي سبق إليه المعري، لكنه سبق إلى بناء عالم فني متجانس من دلالات «الدرع»، بما أخرج من الدرع من مجال الموصوف المألوف إلى مجال الرمز المتفرد، وبما حقق للمعري غاية عظمى، يرجوها كل مبدع، ويطرق أبواب الوصول إليها عبر كل أساليبه وطرق أدائه الفني، وهي: التمكن من ابتكار الرمز المتماهي مع الذات،

تعبيراً عن هذ الذات، وتصويراً لتفرد عالمها النفسي والفكري. ونفترض أن «الدرع» قد حققت لأبي العلاء المعري هذه الغاية الإبداعية؛ فقد بدت معادلاً فنياً للشاعر، كائناً حياً يعاني مثله الاغتراب والوحشة، ويجابه الأعداء، ويجاهد فتنة المرأة، وظلم المجتمع، ويتمسك - من ثم - بالعزلة والخفاء. بهذه المعالجة الفنية المتميزة، وهذا الطرح الدلالي الثري استحقت «الدرع» أن تكون أسطورة المعري الدالة على تفرده معاناة، ورؤى، وإبداعاً.

الهوامش والإحالات

(1) د. طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء. دار المعارف. ط 5. 1985م. ص 201، 202 بتصرف يسير.

(2) من أبرز هؤلاء النقاد: الأستاذ محمد مصطفى بلحاج. انظر مؤلفه: شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى، الدار العربية للكتاب، 1984م، ص 306.

(3) شروح سقط الزند: تحقيق الأساتذة: مصطفى السقا، عبدالرحيم محمود، عبدالسلام هارون، إبراهيم الإبياري، حامد عبدالمجيد. إشراف الدكتور طه حسين. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987م. القسم الأول. ص 287. يقول «التبريزي» في شرح البيت: الوخد: أكثر ما يستعمل في النعام والابل، والرجيف: يستعمل في الركاب والخيل.

(4) شروح «سقط الزند». القسم الأول. ص 105.

(5) كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي. الجزء الخامس. ترجمة د. رمضان عبدالتواب. مراجعة د. السيد يعقوب بكر. الطبعة الثانية. دار المعارف بمصر. 1977م. ص 36.

(6) الإنصاف والتحري: من تعريف القدماء بأبي العلاء: جمع وتحقيق لجنة من رجال وزارة المعارف العمومية. إشراف د. طه حسين. دار الكتب المصرية. 1944م. ص 543.

(7) أبو العلاء المعري: ديوان «سقط الزند». بيروت. ص 291.

(8) شروح سقط الزند. القسم الرابع. ص 1722. المواضي: السيوف. الزجاج: جمع زج أي الرمح. القتير: مسامير الدروع، وابتداء الشيب (من المشترك اللفظي).

(9) ديوان «سقط الزند» طبعة بيروت. ص 304.

(10) شروح «سقط الزند» القسم الرابع. ص 1792.

(11) ديوان «سقط الزند» طبعة بيروت. ص 298.

(12) شروح «سقط الزند» القسم الخامس. ص 1979.

(13) شروح «سقط الزند» القسم الرابع. ص 1830.

(14) ديوان «سقط الزند» طبعة بيروت. ص 297.

(15) مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية. النادي الأدبي الثقافي بجدة. دار البلدة. جدة 1989م. ص 300، 301.

(16) شروح سقط الزند. القسم الرابع. ص 1775. صرعي: أي صرعي النهار: الغداة والعشي.

(17) ديوان «سقط الزند» طبعة بيروت. ص 297.

(18) أبو العلاء المعري: ديوان «اللزوميات» (جازان). تحقيق الأستاذ أمين عبدالعزيز الخانجي. مكتبة الخانجي بالقاهرة، ومكتبة الهلال ببيروت. ج 2. ص 70.

(19) شروح «سقط الزند». القسم الرابع. ص 1707. حتني: أي مثلي، ومساوٍ لي.

(20) شروح «سقط الزند» القسم الرابع. ص 1707 و1708.

(21) شروح «سقط الزند» القسم الرابع. ص 1712 إلى 1719.

(22) شروح «سقط الزند» القسم الرابع. ص 1812. السرد: الدرع عزني: غلبني. العود: المسن من الإبل.

(23) شروح «سقط الزند» القسم الرابع. ص 1708 إلى 1709. المدجج: تام السلاح. الزرد: الدرع. المفاضة: الدرع التامة. السابري: الدرع الخفيفة.

(24) شعر أبي العلاء في الدراسات الحديثة. ص 255.

(25) ديوان اللزوميات. الجزء الأول. ص 43.

(26) يردد «المعري» هذا المعنى في مواضع عدة من ديوان «اللزوميات». ج 2. من هذه المواضع: ص 20، 42، 43، 66، 89، 204، 237، 246، 249.

(27) ديوان «سقط الزند» طبعة بيروت. ص 285.

(28) شروح «سقط الزند» القسم الثالث. ص 1775.

(29) أبو العلاء المعري: «الفصول والغايات»: (في تمجيد الله والمواعظ). تحقيق الأستاذ محمود حسن الزناتي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1977م. ص 462.

(30) ديوان «سقط الزند» طبعة بيروت. ص 300.

(31) شروح «سقط الزند» القسم الرابع. ص 1830. الهالكي: الحداد. الغضيض: المكسور، أي التي كلما كسرت حلقة منها أعيدت مثلها إليها.

(32) شروح «سقط الزند» القسم الخامس. ص 1979.

(33) المصدر السابق. ص 1722.

(34) شروح «سقط الزند» القسم الرابع. ص 1722.

(35) المصدر السابق. ص 1722.

(36) شروح «سقط الزند» القسم الخامس. ص 1923.

(37) المصدر السابق. ص 1923.

(38) شروح «سقط الزند» القسم الرابع. ص 1859.

(39) شروح «سقط الزند» القسم الرابع. ص 1826. صال: اسم فاعل من: صليت اللحم، أصليته إذا شويته.

(40) شروح «سقط الزند» القسم الرابع. ص 1828.

(41) تعريف القدماء بأبي العلاء: ص 85.

(42) شروح «سقط الزند» القسم الرابع. ص 1723.

(43) المصدر السابق. ص 1723.

(44) شروح «سقط الزند» القسم الرابع. ص 1882.

* * *

توظيف التراث في الشعر الإسلامي الحديث
«الشعر الخليلي نموذجاً»

محمد الحسناوي(*)

أياً كان تعريف التراث(1) فإنّ الأدب الإسلامي عامة والشعر الإسلامي خاصة معنيان بالتراث وتوظيفه أكثر من غيرهما، كما أن جزءاً مهماً مما يسمى تراثاً – وهو الإسلام – ليس مجرد موروث ثمين، بل هو دين يعتقد، وهو بذلك أعلى وأغلى من التراث، الذي يمكن التعامل معه أخذاً ورداً. هذه قضية يجمع عليها مبدعو الأدب الإسلامي لأنها تمثل جماع نظرتهم إلى الحياة والإنسان والكون وقبل ذلك إلى خالق هذه الحياة والإنسان والكون. أما كيف يتمثل الأديب أو الشاعر المسلم هذا الدين، وكيف يتعامل مع مفردات الحياة والماضي والحاضر والمستقبل، فمسألة تتعلق بوقع هذه المفردات على أحاسيس كل شاعر وأديب، وبتركيب تلك الأحاسيس والمشاعر، وتأليفها في عمل فني، يحمل طوابع كل مبدع على حدة: من حيث الموضوع أو الغموض أو الشفافية، ومن حيث العنف أو الرقة، ومن حيث التحليق في الخيال شعراً أو الركون إلى الهدوء الواقعي نثراً، وما شاكل ذلك من ألوان فنية، لها أول وليس لها آخر.

(*)

قد يكون للتراث العربي – من أدب وعادات وتقاليد ولغة – أهمية لدى الإسلاميين لا تقل عن أهميته لدى التيار القومي، بل تزيد، لكن التراث يظل تراثاً، أي هو على أهميته يظل قابلاً للأخذ منه، أو الانتقاء أو الترك، لاسيما الخرافات والأساطير والنعرات الجاهلية.

أما عَروض الشعر (الخليلي) – وهو شكل غير مقدس – فقد تعامل معه المبدعون المسلمون بحرية. وعلى الرغم من اتهام الشعر الإسلامي الحديث بالكلاسيكية أو الجمود على عروض الخليل، فإن الذي أبدع عروض شعر التفعيلة هو الأديب الإسلامي الشاعر علي أحمد باكثير، وهذه مفارقة تستدعي التأمل العميق.

أول ما تعني هذه المفارقة أنها حصلت في مرحلة مبكرة من التأسيس للشعر الإسلامي الحديث، حيث الملامح الفنية لم تتضح بعد. وثانيها أن هامش الحرية والاختيار مفتوح للمبدعين المسلمين لدرجة التباين الكبير في أشكال التعبير.

الشاعران عمر بهاء الدين الأميري السوري ووليد الأعظمي العراقي معاصران للشاعر المرحوم علي أحمد باكثير[2] لكنهما آثرا عروض الخليل لأسباب منها: اطلاع باكثير المتخصص على الأدب الإنكليزي، ودخوله معركة التحدي المباشر مع مدرس الشعر الإنكليزي حول جدارة الشعر العربي وعروضه تجاه الشعر الأجنبي وعروضه، مما حمل باكثير على ترجمة مشاهد من مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير على عجل، ثم ترجمته المسرحية كاملة على عروض شعر التفعيلة، ثم إبداع مسرحية كاملة على العروض نفسه تستمد موضوعها من التراث الفرعوني (إخناتون ونفرتيتي)[3]، وبالمناسبة إن هذا الاختيار لايتناقض مع التصور الإسلامي لأن موضوع المسرحية حول عقيدة (التوحيد). مسرحية باكثير هذه تضرب في أعماق التراث من جهة، وتتساوق مع التصور الإسلامي من جهة ثانية، وتأتي بإبداع جديد فذ، هو

عروض شعر التفعيلة الذي أصبح فيما بعد السمة الغالبة على الشعر العربي في نصف القرن الأخير، من جهة ثالثة.

عند ذكر مصطلح عروض الخليل يحسن التذكير بأن شعراء هذا العروض اليوم ينسجون أيضاً أشعاراً على عروض (الموشحات)، كما فعل شعراء الأندلس قديماً والمهجريون وجماعة (أبولو) أو الإبداعيون (الرومانسيون) حديثاً، حتى بات عروض الموشحات جزءاً لا يتجزأ – ممارسة – من عروض الخليل [4]، وهذا ما سوف نأخذ به نفسنا في هذه الدراسة، ولن نعود إلى التمييز إلا عند الحاجة.

إن التقاء الأميري والأعظمي في ظل العروض الخليلي لم يمنعهما من أن يفترقا أيضاً بطوابع مميزة لكل منهما. بوسعنا أن نعد كلاً منهما رأساً لمدرسة إسلامية متميزة أيضاً، ضمن عروض الخليل. وسوف نجمل الملامح المشتركة بينهما في موضوع التعامل مع التراث العربي والإسلامي، ثم نفصّل في مزايا كل منهما على حدة.

إن كلاً من الشاعرين يوظف التراث العربي والإسلامي في شعره سواء في ذلك القيم التعبيرية والقيم الشعورية، بدءاً من الألفاظ والكلمات، ومروراً بالعبارات والتراكيب والصور والرجال أو الرموز أو الشخصيات، وانتهاءً بالوقائع والأحداث والقصص. أما التمايز الأكبر بينهما فهو غلبة توظيف القيم التعبيرية لدى الشاعر الأعظمي، وغلبة توظيف القيم الشعورية لدى الأميري. هذا على وجه العموم، أما على وجه الخصوص، فإننا نجد في كل جزئية من جزئيات التعبير والشعور طوابع ومميزات لكل منهما، فلكل من الشاعرين معجمه الشعري الذي يمتح منه، ويؤثره على ما سواه، فألفاظ الحجاج الحزبي، والهجاء السياسي، والخطاب المباشر للجماهير التي أكسبت شعر الأعظمي التعبدية، والاستبطان الشعوري لدى الشاعر الأميري، ولو اقتضى الأمر توليد ألفاظ جديدة أو اللجوء إلى ألفاظ نادرة.

لنتأمل مثلاً من شعر الأعظمي:

سكتَ الزمانُ وظلَّ صوتُ محمدٍ   كالرعدِ يَقصفُ في رُؤى الظُّلامِ

سكتَ الزمانُ وظلَّ صوتُ محمدٍ   آمـلاً يـحقّقُ أجمـلَ الأحـلامِ

سكتَ الزمانُ وظلَّ صوتُ محمدٍ   وَتَـراً يَـجيءُ بـأعـذبِ الأنـغامِ

سكتَ الزمانُ وظلَّ صوتُ محمدٍ   سـداً يَـصـدُّ مـساربَ الإجـرامِ

سكتَ الزمانُ وظلَّ صوتُ محمدٍ   نـوراً يُـضـيءُ عـلى مـدى الأيـامَ

سكتَ الزمانُ وظلَّ صوتُ محمدٍ   «الله أكـبرُ» عـنـدَ كـلِّ صِدام[5]

ولنتأمل مثلاً مقابلاً من شعر الأميري إذ يقول:

وسـطَ الحشـودِ جلستُ متكئاً   في فُـرجـةٍ مـا بـينَ شَـيخَينْ

خَـلّفـتُ ظـهـريْ عـنـد سـاريةٍ   وسـرحـتُ أُرسـلُ في المـدى عيني

و«الـقـبـةُ الخـضـراءُ» رابـضـةٌ   في الـبَـون مـشـرقـةٌ بـنـوريْـنِ

وشـردتُ عـن نفسـيْ، وغـادَرَنيْ   قـلـبـيْ، وأمـسـي قـابَ قـوسَـينِ

مِـن حُجرةِ (الكُنه) الطَّهور زَهتْ   بـالـطـيـبِ.. بـالـبركـاتِ.. بـالـزَينِ

وَتـتـالـت الخـفـقـاتُ يُـرسـلُـها   مـثـلَ الـنـجـاوى بـين إلـفَـينْ

وخـرجـتُ مـن أَهـبـي ومـن زَمَـنـي   مُـتـحـرراً مـن وَطـأةِ الآيـنِ

وتجـاوزتْ ذاتـي مـعـالـمَـهـا   وصَـفَـوتُ مـن كَـدَري ومـن رَيْـني

وسـمـوتُ في غـيـبـوبـةِ عـجـبٍ   بـين الـشـهـود الحـرّ والـبَـينِ

حـتـى إذا صـاحَ المُـؤذنُ بـي: «الله أكـبرُ» في نـدائَـيْنِ

رَدّدتُ «أشـهـدُ» وهـيَ فيصلُ ما   في الـكـون بـينَ الـصـدقِ والمَـينِ

وصحا الـشـعـورُ وعـادَ يخفقُ بي   قـلـبـيْ، فَـطِـرتُ بـلا جَناحَيْنِ[6]

هناك ألفاظ مشتركة بين الشاعرين مثل كلمة «نور» لكن استخدام كل منهما للكلمة يختلف في ذاتهاوفي سياقها، كما هو واضح، فهناك نور مصارع ومقاتل، وهنا «نوران» هادئان مشرقان روحياً. أما لفظ «محمد» فهو اسم لرمز عظيم لدى الشاعرين، كان صريحاً مباشراً مكرراً في كل بيت لدى الأعظمي لكنه عند الأميري لم يذكر بلفظه بل بما يدل عليه: «القبة الخضراء» «حجرة الكنه» «الزَّين»، القصيدة كلها تدور حول هذا المحور الضخم، وبوسعك أن ترى في لفظتي«الكنه» و«الزين» تحميلاً مكثفاً من المعاني غير المعنى المعجمي لكل منهما حين توحيان بصفة من صفات النبي «محمد» صلى الله عليه وسلم.

كل من الشاعرين استخدم تراكيب فصيحة تراثية، وكل منهما تعامل مع التراكيب بطريقته الخاصة، فالأعظمي تعامل معها تعاملاً مباشراً لغرض الوضوح والسيرورة الجماهيرية، بتكرار التراكيب «سكت الزمان» «وظلّ صوت محمد» أو الصراع والمقاتلة: «كالرعد يقصف» «أملاً يحقق» «نوراً يضيء» «وتراً يجيء بأعذب الأنغام». أما الأميري فلم يقف عند حد البيان أو التبرك أو الإثراء، بل حمّل التراكيب موحيات إضافية تلائم سياقه وشخصيته الفنية الروحية. قارن معي إذا سمحت استخدام عبارة «الله أكبر» لدى الأميري ومثيلتها لدى الأعظمي، ففضلاً عن كون العبارة «تراثاً إسلامياً مهماً»، وفضلاً عن كونها نداء المؤذن لدى الأميري ونداء المقاتل لدى الأعظمي، فإن الأميري شحنها بمعنى إضافي يلائم سياق الغيبوبة الروحية، لتفصل بين عالمين، كما تفصل بين الحق والباطل، وهنا جوهر المزايا بين الشاعرين في التعامل الفني مع الألفاظ والتراكيب.

يمكن تعميم هذا الحكم على مفردات القيم التعبيرية والشعورية أيضاً، فعلى الرغم من توظيف الشاعر الأعظمي لاسم الرسول الكريم «محمد» مكرراً بلفظه ست مرات، فإن الشاعر الأميري نظم في (مدلولاته) – وما أرحبها

– ديواناً من أضخم دواوينه الشعرية: «نجاوى محمدية» (380 صفحة من الحجم الكبير، يضم خمسين قصيدة)[7]. ولهذا السبب كثر توظيف أسماء عظماء الإسلام والعرب وأعدائهما في شعر الأعظمي كمياً، كما كثر توظيف أسماء الأماكن والمواقع والإشارات التاريخية التاريخية لديه[8]. في تعدد الأعلام يقول الأعظمي:

جاؤوا بكل كبيرةٍ وكريهةٍ لم يأتِ بمثلها (النمرودُ)
عادتْ بها (عادُ) وعادتْ (تُبَّعٌ) و(الرسُّ) و(الأحقافُ) و(الأخدودُ)[9]

وفي تعدد أسماء الأماكن:

وتلوتَ في (عرفاتَ) أدعية الهدى فيردّ (خَيفُ مِني) الصدى و(الغارُ)[10]

نجد الأمر نفسه لدى الأميري في غير كثرة، وما يخص المدينة المنورة والحرم النبوي الشريف وضريح الرسول عليه السلام تتسع له صفحات ديوان كامل كما أشرنا: ديوان «نجاوى محمدية».

يتفق الشاعران في توظيف الصور والأخيلة التراثية لاسيما المستمدة من القرآن الكريم والحديث الشريف أو الشعر العربي، على أن الأميري أكثر تجديداً وإثراء لهذا التوظيف، فدلالة «الحمامة» لدى زرقاء اليمامة وأبي فراس الحمداني وابن سينا تلتقي مع دلالتها في الشعارات الماركسية المعاصرة «السلام» لدى الشاعر الأعظمي في سياق رثائه لشهداء (كركوك) وهي تحتل قصيدة مؤلفة من (42) اثنين وأربعين بيتاً[11] وهذا توظيف نموذجي قلّما استخدمه الشاعر الأعظمي في شعره، لكنه لدى الأميري ظاهرة متكررة على شكل لوحات واسعة. خذ تمثله لتشبيه (جماعة المسلمين) بسفينة في الحديث الشريف، وانظره كيف يوظف تلك الصورة بما يلائم تجربته الشعرية في حرقته على حال المسلمين المتردية، يقول:

وكنتُ من الهمّ في شَرْدَةٍ تُلمُّ برأسيْ طُيوفٌ حَزينهْ

كـأنيَ أَلمحُ في عاصفاتِ العُبابِ تَعَثُّرَ جَرْيِ السَّفينةْ
وأُلقي بنفسيْ حناناً عليها لأوْثِقَها بالحبالِ المتينةْ
فيَرتَدُّ للصَّحوِ بيّ، مُفزَعاً يَطيرُ بوجهيْ، حَمامُ «المدينةْ»[12]

اكتفى الشاعر باللمحات الدالة التي تفتح آفاق الخيال. لفظ «السفينة» وحده أيقظ صورة الحديث الشريف الذي يوصي الجماعة بالتماسك في دفع المخاطر، والاجتماع على رأي واحد ومصلحة عامة واحدة. مثل ذلك «الحمام» هو الذي فسر المراد من لفظة المدينة.. أي مدينة؟ مدينة الرسول عليه السلام.

مما وظفه الأميري في شعره صور المحراب والمسجد والمدن الباكية في قصيدة أبي البقاء الرندي (لكل شيءٍ إذا ما تمَّ نُقصانُ) التي يقول فيها:

حتى المحاريبُ ترثي وهي جامدةٌ حتى المنابرُ تبكي وهي عِيدانُ

يوظف ذلك الشاعر الأميري حين يقول:

ماليْ أرى الصخرةَ الشمّاءَ في كَمَدٍ تَذْوي، وعَهديْ بها مَرفوعةُ العُنُقِ
ومِنْبَرُ المسجدِ الأقصى يَئِنُّ أسىً قد كانَ يحبو الدُّنى مِن طُهرِه الغَدَقِ
واليومَ دنَّسَه فُجْرٌ ألَمَّ بهِ، من بغيِ شعبِ اليهودِ الداعرِ الفسَقِ
وللعذارى العذارى المسلمات علَى أعوادهِ ضمَّةُ الموفيْ على الغَرَقِ
لو استطاعَ لألقى نَفسَه حُمَماً صوناً لهنَّ ودَكَّ الأرضَ من حَنَقِ[13]

فالمنبر لم يبكِ وحسب، بل غضب وثار وأراد لو استطاع تفجير نفسه حمماً ليزلزل الأرض على المعتدين.

أما قول الأميري: (فَطِرتُ بلا جناحَين) في آخر قصيدة سابقة فليس تطويراً ساذجاً للصورة المألوفة في التراث العربي والبشري (الطيران بجناحين)،

بل إن الأميري شاعر اللحظات المتألقة – كما أسميه – قد اتخذ من صور (الإسراء والمعراج) في القرآن الكريم والحديث الشريف (حجر الزاوية) في شعره كله الذي غلبت عليه السبحات والشردات والتحليقات الروحية فضلاً عن الغيبوبة والقفزات الخيالية وأحلام اليقظة والنوم، وهو لا يُصرِّح بلفظ الإسراء والمعراج إلا نادراً في مثل قوله في قصيدة (أشواق وإشراق):

حَلَّقتُ من سجنِ أعبائي وأوهامي ... على جَناحَين من ذكرى وأشواقِ

وَطِرتُ والقلبُ خَفّاقٌ، لواعجُهُ ... تَغدو به، وَمَضاتي مِلءُ أحداقي

يَسري بيَ الشعرُ، من دنيا يَدورُ بنا ... دولابُها، بينَ إرهاقٍ وإرهاقِ

إلى عوالمَ من أمنٍ ومن دَعَةٍ ... إلى نَدى الله، من هَدْيٍ وإشراقِ

إلى «المدينةِ» نورُ اللهِ نَوَّرَها ... أُفُقُ روحيَ بها من أَسْرِ أغلاقي

* * *

والشّعرُ يَعرُجُ بيْ من الثّرى لذُرى ... يُزاحِمُ النجمَ فيها، مَدُّ أعناقي

أطهِّرُ النفسَ من أدرانِها بَسَناً ... مِنَ التُّقى والنقا والوَجْدِ دفّاقِ

أسمو إلى جنّة الرضوان في خَلَديْ ... كأنَّ فردوسَها الأعلى بأعماقي

أرقى إلى الله، لكنْ ساجداً وَلِهاً ... وليسَ كالساجدِ الولهانِ من راقِ[14]

وإذا تأملنا توظيف الشاعرين للمعاني والأفكار التراثية فسوف نجد كلاً منهما يوظفها أيضاً على طريقته الخاصة. الأعظمي يوظفها للدفاع عن الإسلام والعروبة، أو للتنديد والفضح لأعدائهما، أو للفخر والاعتزاز وما شاكل ذلك من مواقف الحجاج والصراع والمبارزة والاشتباك الفكري والدعوي فضلاً عن التبشير والتنوير. يقول مثلاً في ديوانه (الزوابع):

آمنتُ بالإسلامِ نهجاً عادلاً ... ما فيه من عِوجٍ ولا تَقصيرِ

آمنتُ بالإسلامِ سوراً مانعاً ... يَحمي الحِمى، أمنعْ به من سُورِ

آمنتُ بالإسلام سيفاً قاطعاً   يمحو الفسادَ بحدِّه المطرورِ
آمنتُ بالإسلام سراً خالداً   جلّتْ معانيه عن التعبيرِ
آمنتُ أن النصرَ مضمونٌ به   من غيرِ تطبيلٍ ولاتزميرِ(15)

أما الأميري فيوظفها مركزاً على الجانب الروحي من نفسه المؤمنة، وهذا لم يمنعه من الإلمام بحال الآخرين وحال البشرية أيضاً بوجود الإسلام أو بفقده، يقول في ديوانه (نجاوى محمدية) وقصيدته (فاستقم كما أُمرت) وهي بعض آية قرآنية:

يطلُّ بأنواره «المصطفى   عليّ»، فأعلو وأسمو سُمُوّا
ويشعرُ روحيْ بأنّي شُعاع   لكوكبه راحَ يدنو دُنُوّا
وأنّي فرعٌ «دنا فتدلى   وضعفيْ بقوةِ أصليْ تقوّى
فيشتدُّ بأسيْ، وأرفعُ رأسيْ   وتستجدُّ نفسيْ، فأمتدُّ جوّا
وأرقى... وأرقى لآخذ نظمْ   مع النجمِ، بل فوقَ نجم عُلُوّا
ألستُ الخليفةَ مُذْ قالَ: «كُنْ»   فكنتُ، وكنتُ.. وكُرِّمتُ توّا
تكوّنتُ في ظُلماتٍ ثلاثْ   ولكنني عُدْتُ باللهِ ضوّا
وسُخِّرَ ما في السماواتِ ليْ   وَلولايَ في الأرض، عادتْ خُلُوّا
فإن لم أقم للدُّنى أمْرَها   كما قد أُمِرْتُ، نَبَتْ بيْ نُبُوّا
وإنْ أنا لم «أستقمْ» عُدْتُ أفعى   تَلَوّى، فكُلُّ البرايا تَلَوّى(16)

إن توظيف الأميري لمعاني القرآن الكريم والحديث الشريف وفي هذه القصيدة يختلف جزئياً وكلياً عن توظيف الأعظمي. الأميري هنا يفسر الآيات القرآنية بمشاعره المستغرقة في الجو الايماني البعيدة عن سفاسف البشر الآخرين وخصوماتهم الحزينة أو الدنيوية، وهو في الوقت نفسه يذكرنا بتناول الشاعر

الإسلامي (إقبال) للنصوص الإسلامية تمثلاً وتشكيلاً من خلال التجربة الذاتية المؤمنة الوالهة، فليس هناك ترصيع بألفاظ القرآن اللؤلؤية، بل تحليق في معانيها السامية، وليس هناك اقتتال مع الآخرين بل حنوّ وعطف وإنقاذ، فضلاً عن نقد الذات والاعتصام بحبل الله المتين.

هذا ما غلب على توظيف الشاعرين للمعاني والأفكار، وهناك ساحة أقل يلتقيان فيها من حيث العموم لا من حيث طرق التناول والأداء، فللأعظمي قصائد إيمانية ذات أجواء وأخيلة روحية عذبة مثل (الجوهرة) أو (سجدة السحر) و(نفحات الحرم) و(بالنفس) و(طاف بالبيت)، يقول في إحداها:

وصلاةٌ بالبيت تعدلُ عمْراً ... بالضَّلالاتِ قد تقضَّتْ سنينُهْ

عرفَ الأنسَ شاعرٌ أرهقتْه ... بالخطايا ذنوبُه، وديونُهْ

يملأ الحبُّ قلبَه والحنايا ... ألقاً من سَناهُ ضاءَتْ دُجونُهْ

واستنارتْ به سبيلُ هُداهُ ... فتلاشتْ أوهامُه وظُنونُهْ

وتَسامى بالروح حينَ استقرَّتْ ... وَجْنتاهُ على (الحَصى) وجبينُهْ

مطمئنَ الضميرِ طَلقَ المُحيَّا ... رَضيتْ نفسُهُ وقرَّت عُيونُهْ

وله في النهارِ سَبْحٌ طويلٌ ... تتوخاه في الحياة شُؤونُهْ

ويُعاني بناشئاتِ الليالي ... وطأةً، ربُّهُ عليها يُعينُهْ[17]

وللأميري في الدفاع عن الإسلام والحجاج صولات وجولات أيضاً، يقول في قصيدة بعنوان: (الإسلام... وكفى):

قسْطاسُه يَسَعُ الوجودَ بفضله ... جَحدتُه أم شَهدتْ به الأعداءُ

لاَ ينتمي إلا في الحقّ الذي ... في الأرض وازتْ كفَّتيه سماءُ

إنصافُهُ للخلق فيه سَجاحةٌ ... وسَماحةٌ ومروءةٌ وإخاء

«الاشتراكيون» لَستَ إمامَهم   بهوادة.. أو بالتطرُّف جاؤوا
و«الرأسماليون» ينتسبونَ في   دعواهُمُ، كلاًّ فذاكَ هُراء
عَلَمٌ تفرَّدَ في العوالمِ شَرعُهُ   فذٌّ، وكلُّ الفلسفات مراء
لا تنسبوهُ إلى سواه تجنّياً   أهيَ الغباوةُ أو هُمُ الأعداءَ(18)

أول ما نلحظه على هذه الأبيات: نزولها عن المستوى الفني المألوف للشاعر الأميري.

ثانيها: توظيفه للتراث الحديث من رد على أبيات الشاعر «أحمد شوقي»: في همزيته:

الاشتراكيون أنت إمامهم   لولا دعاء القوم والغلواء

ثالث الملحوظات: أن الأميري لم يسرف في هجاء الخصوم ولم يشتد كما يشتد الشاعر الأعظمي في الهجاء والسخرية والتشبيه بصفات الحيوانات(19).

كما يدخل في دائرة التراث وتوظيفه.. تقاليد القصيدة العربية أو ما يسمى بعمود الشعر: من وحدة البيت وتعدد الأغراض والمقدمة الطللية وغير ذلك.. وبوسعنا أن نجمل موقف الشاعرين من هذا التراث – وكل منهما جدّد وتفرّد بمزايا – أن الأعظمي كان أقرب إلى المحاكاة وكان الأميري أقرب إلى التجديد، كما كان الأعظمي أكثر عناية بالتوظيف للقيم التعبيرية على حين كانت عناية الأميري بالتوظيف للقيم الشعورية. ومن باب التمثيل والتقريب نشير إلى شعر الأحزاب الإسلامية في العهد الأموي وشعر النقائض، ذلك الشعر الذي غلب عليه الحجاج والمقاتلة والصراع، فانبعثت فيه كثير من تقاليد الشعر القديم، على حين انطلق شعر الزهد والتصوف والتجارب الإسلامية الروحية انطلاقاً أكبر في التحرر من مواصفات القصيدة التقليدية، والأمر نفسه تقع عليه في شعر الأعظمي الداعية السياسي، وشعر الأميري الداعية

الروحي، إن صح التعبير، لسبب بسيط هو أن الشعر الذي يخاطب الجماهير يراعي التقاليد الفنية المألوفة ليحقق لنفسه السيرورة والغلبة من خلال القناة الفعالة، أما الشعر الآخر فلا يخضع لمثل هذه الضرورة الفنية، فضلاً عن انبعاثه من منطقة شعورية أكثر خصوصية وخصوبة. صحيح أن شكل الشعر وتقاليده الفنية ليست محرمة أو محللة بذاتها، لكنها حين تتحول إلى تقاليد وأزياء جاهلية أو إسلامية فإن الأمر يختلف.

الهوامش

(1) هناك من يعرف التراث بأنه كل ما وصلنا على مر العصور والأزمنة من الإنتاج الآثاري والأدبي والاقتصادي والفني والاجتماعي والعلمي والديني والأخلاقي للإنسانية أو لقوم من الأقوام ليكون جزءاً أساسياً من قوام أولئك القوم ويوثق علائقهم بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه، وهناك من يحصره فنياً في أثر التراث في أعمال الأدباء والفنانين، فتصبح هذه الآثار محصلاً لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفردية. وللإسلاميين رأي في تمييز الدين الإسلامي من التراث لأنه عقيدة منزّلة لا يأتيها ما يأتي التراث من ضعف أو تبدل بشريين. انظر (المعجم الأدبي) – جورج جبور – دار العلم للملايين – ط 1 – 1979م – ص 63.

(2) ولد علي أحمد باكثير عام 1910م وتوفي عام 1969م. الأميري (1817م – 1993م) - الأعظمي (1930م – 0000).

(3) مع رواد الشعر الحر – عبدالله الطنطاوي – مجلة (الآداب). ع 94 – مج 1969م – ص 20 – وفي الأدب والأدب الإسلامي – محمد الحسناوي – ط 1 – 1986م – ص 166.

(4) في شعر الأعظمي (7) سبع عشرة موشحة من بضع ومائة قصيدة خليلية.

(5) (أغاني المعركة) – وليد الأعظمي – دار البشير للطباعة – ص 54 و55.

(6) (نجاوى محمدية) – عمر بهاء الدين الأميري – مطابع الرشيد بالمدينة المنورة – 1408هـ – ص 333 – 335.

(7) وهناك ديوان آخر للأميري مستقل عنوانه (مع الله): ديوان شعر إلهي.

(8) ففي ديوانه (نفحات قلب) ط 1 – 1998م – تتردد الأعلام التالية: من عظماء المسلمين غير الرسول عليه الصلاة والسلام كل من أبي بكر ص 22 وعمر 73 وعلي أو حيدر 55، 69 والقعقاع وخالد 15 و157 وصلاح الدين 118 و151 والمقداد 69 وسعد 71 و91 وخباب 91 وحسان 780 والذهبي والأبار 186 وقريش والأنصار وخزاعة ودارم وأسلم وغفار 187، ومن الأماكن والشعائر مكة المكرمة وأم القرى 55 و185 و167 ومنى 55 و69 و185 والغار 185 والحجون والصفا 138 والكعبة ومقام الخليل إبراهيم 135 و185 والحرمين 186 وطيبة 33 و129 وثنيات الوداع والحجاز 32 وزمزم 93 و137 والروضة الزهراء والقبة الخضراء 186 وعرفات 95 و185 وبدر 70 و83 و167... ومن أعلام الأعداء: فرعون 83 و106 و107 وأبو جهل 33 و83 ونمرود وعاد وتبّع والقرامطة 195 ومن أماكنهم الرس والأحقاف والأخدود 195.

(9) (نفحات قلب) – ص 195.

(10) المرجع السابق – ص 185.

(11) (أغاني المعركة) – (حمامة السلام): ص 92 – 95.

(12) (نجاوى محمدية) – ص 35.

(13) المرجع السابق – ص 93.

(14) المرجع نفسه – ص 113.

(15) (الزوابع) – ط: 1980 – ص 81.

(16) (نجاوى محمدية) – ص 197 – 199.

(17) (نفحات قلب) – ص 136.

(18) (نجاوى محمدية) – ص 219 – 223.

(19) (الشعاع) – وليد الأعظمي – دار النذير – ط 1 – 1378هـ: 1959م ص: 31 و34 و56 و75 و87. و(الزوابع) ص: 39 و62 و63 و67 و79.

* * *

مشاهد الموت
في قصيدة «بانت سعاد»

الحسين زروق(*)



توطئـــة:

«بانت سعاد» لكعب بن زهير قصيدة ذات إغراء لا يقاوم، مارست إغراءها منذ القديم، رصد لها أحمد إقبال الشرقاوي 78 شرحاً[1]، و36 معارضة[2]، و15 تخميساً[3]، و4 تشطيرات[4]، و16 ترجمة[5]، وهذا غيض من فيض، فقد ذكر الصفدي أنه «ما من شاعر في الغالب جاء بعده – أي بعد كعب بن زهير – ومدح رسول الله صلى الله عليه وسلم إلا وقد نظم في وزنها ورويها»[6]، ولذلك يبدو أنها لا تقارن في سعة تلقيها والعناية بها إلا ببردة البوصيري[7].

تلك الحظوة كان سببها عوامل منها:

– شرف المناسبة متمثلاً في إنشاد القصيدة بين يدي الرسول صلى الله عليه وسلم، وسماعه لها، وإنشادها في سياق إسلام الشاعر واعتذاره.

(*) كاتب وباحث مغربي.

– ما روي من أن الرسول صلى الله عليه وسلم ألقى على كعب بردته بعد أن سمع قصيدة «بانت سعاد» فسميت لذلك بالبردة[8].

– القيمة الفنية للقصيدة.

والقصيدة من 55 بيتاً بناء على رواية الديوان[9]، تتكون من ثلاثة مكونات:

المكون الأول: الغزل، يمتد من «بانت سعاد» إلى «أرجو وآمل...» مستغرقاً 11 بيتاً.

المكون الثاني: وصف الرحلة والراحلة، يمتد من «أمست سعادُ....» إلى «تَفري اللَّبَانَ...» ويستغرق ذلك 20 بيتاً، ألحق بذلك وصف لحظات اتخاذ القرار النهائي من خلال بيان حال كعب ومصيره واستسلامه لقدره ويمتد ذلك من «يسعى الوشاةُ...» إلى «كلُّ ابن أنثى...» من خلال 4 أبيات.

المكون الثالث: مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، يمتد من «أُنبِئتُ أن رسول الله...» إلى آخر القصيدة مستغرقاً 20 بيتاً.

يتبين من خريطة القصيدة أننا أمام مكونين متقاربين هما مكون الرحلة والراحلة ومكون المدح، وهذا له دلالته الكامنة في كون المرحلتين الأوليين ليست لهما الأهمية التي للأخيرين، وذلك ناتج عن كون الرحلة والمدح أخطر مرحلتين عرفهما الشاعر كما سنرى، وفيهما رأى الشاعر الموت عياناً، بل عاش لحظاته واحدة تلو الأخرى.

ومع أن القصيدة دُرست كثيراً، ومن زوايا مختلفة، فقد بقي فيها متسع للقول شأنها شأن القصائد المتميزة، ونقدر أن مما لم يقرأ أو لم يعط حقه في ذلك كون جزء كبير منها يجعلنا نعيش مع كعب جواً جنائزياً، ونشم من ذلك رائحة الموت، وتتضافر مجموعة من المكونات لرسم ذلك المشهد من زاوية لحظات الاحتضار والنعي والمأتم ومراسم حمل الميت في سرعة مذهلة نحو دفنه، وقد

سخّر كعب لأجل تصوير ذلك المشهد الذي كان هو نفسه محوره الوحيد مجموعة من الألفاظ والتعابير والصور والاستعمالات، وسنركز في قراءتنا هذه فقط على مشاهد الموت في قصيدة بانت سعاد، متتبعين ذلك من خلال:

- قراءة في بعض الاختيارات باعتبارها عتبات لتلك المشاهد.
- رصد لمعجم الموت.
- قراءة في بنية الاستطراد ودلالاته من خلال نموذجين.

أولاً: الاختيارات:

بناءً على ما سبق أن أشرنا إليه بخصوص بنية القصيدة ومكوناتها تبدو «بانت سعاد» منتمية إلى تقليد شعري عريق في البناء، وعندما كان كعب يحترم ذلك التقليد كان في الوقت نفسه يمارس حريته في أداء المعاني التي يريد من خلال اختيار الأشكال الأكثر انسجاماً مع الهدف المتوخى، فالاختيارات التي مارسها كعب دالة وحمّالة معان:

1 - سعاد الرمز:

اختار كعب أن يصدمنا بهذا الاستهلال:

بانتْ سعاد فقلبي اليوم متبولٌ متيَّمٌ إثرها لم يُفدَ مكبولُ

والبين في اللغة الفراق البعيد[10]، ولو كان الأمر أمر البين لهان؛ ولكنه أمر تعلّق قلبي تراكمت عليه ثلاث نتائج وقد خرجت من حيز الفعل المقيد بزمان إلى صيغة اسم المفعول (متبول، متيم، مكبول) وكأنها أخذت بتلابيب الشاعر شاداً بعضُها برقاب بعض، مصر على عدم إفلاته، مادامت خارج الزمان، وتلك الأحوال بنيت في أصلها - قبل الاشتقاق - للمجهول، وهو ما يفيد أنها حادثة بفعل فاعل غير سعاد، ولم يشأ كعب أن يذكره، والأمر كأنه يتعلق فقط باحترام التقليد الشعري لكون ذلك الاستهلال ورد عند غير كعب كالنابغة الذبياني[11]، وربيعة بن مقروم[12] والأعشى[13]...، وهي لا

تشاركها المطلع فقط بل الوزن كذلك (البسيط)، ومع ذلك فإن كون كعب لم يبدأ قصيدة بالفعل «بانت»، ولا استعمل اسم سعاد في غير لاميته بناء على قصائد الديوان، وإنما استعمل أم شداد، وليلى، وأسماء، وسلمى، ونوار، ورملة[14]، بل نجده أحياناً لا يصرح بالاسم[15]، يجعلنا ذلك أمام اقتناع بكونه اختار ذلك المطلع ليس فقط احتراماً للتقاليد الفنية مادام قد مارس حرية الاختيار بين مجموعة من الاحتمالات، بل لكونه يؤدي وظيفة، ومن المستبعد جداً أن يتعلق ذلك بامرأة حقيقية اسمها سعاد قد تعلق قلب كعب بها لكن المقام ليس مقام تعلق بل مقام قلق مصيري مهول، مثلما أنه لا يتعلق فقط بمجرد الرغبة في توظيف تقليد شعري لأن هذا التقليد ليس جداراً من الأسمنت المسلح المغلق لا يملك الشاعر إلا أن يستسلم له، بل هو من الرحابة بحيث تتعدد واجهاته، وبإمكان الشاعر أن يختار منها ما يناسب المعاني والرسائل التي يريد إيصالها، والأغراض والتقاليد بذلك «رموز يمنحها الشعراء طاقات فنية جديدة»[16]، ولذلك لم تدفع إليها البنية وحدها[17]، ونحن نميل إلى أن الأمر يتعلق بالترميز بسعاد إلى لحظات سعد بانت، وأن تلك اللحظات رغم كونها إلا لحظات إلا أنها مع ذلك لا تقارن بلحظات اليأس والقلق والعزلة التي كان يشعر بها لما وصله كتاب أخيه «يذكر له أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قد أهدر دمه، ويقول له: النجاة وما أراك تفلت»[18]، وهو كلام يفيد أمرين: أن دم كعب مهدرٌ، وأن احتمال نجاته ضعيف، والأمر كما ذكر بجير، فقد رأينا شعراء أُهدر دمهم فتسابق الصحابة لنيل شرف طاعة الرسول صلى الله عليه وسلم ورضاه، كما حدث لكعب ابن الأشرف وغيره[19]، وذلك دفع كعباً من غير شك إلى التحسر على حياته الماضية بحلوها ومرها، إذ مرارتها لا تقارن بمرارة اللحظات العصيبة التي كان يعيشها.

2 – الناقة المبلغة:

نتيجة لمرارة المرحلة التي عاشها كعب فقد اختار أن يرحل إلى سعاد الرمز، هذا الاختيار يظهر في قوله:

أمست سعادُ بأرض لا يُبلّغها إلا العتاقُ النّجيباتُ المراسيل

وهناك مذاهب للربط بين الغزل والرحلة، منها جعل الناقة وسيلة بلوغ إلى المرأة، وهو ما اختاره كعب في لاميته كما سبق، وما اختاره في قصيدة أخرى[20]:

حلت نَـوّارُ بأرض لا يبلغها إلا صَمُوتُ السُّرى لا تسأم العَنَقا

ومنها التسلي بالرحلة والراحلة عن المرأة، وهذا ما فعله كعب نفسه، فقد فزع من المرأة إلى الناقة كما في قوله[21]:

ديارُ التي بتت قُوانا وصرَّمت وكنتُ إذا ما الحبل من خُلّة صَرَم

فزعت إلى وَجناء حَرْفٍ كأنها بأَقْرابها قَارٌ إذا ما جِلْدَها استَحَم

وكما في قوله[22]:

دعها وسل طِلابها بجُلالة إذْ حان منكَ ترحُّل وخُفُوفُ

وهو يذكر أن مذهبه المفضل هو أنه كلما اعترته الهموم انشغل عنها بالرحلة والناقة[23]:

وكنت إذا اعترتني الهُموم أكلفها ذَاتَ لَوْثٍ أَمُونا

ويلحق بذلك الرد بالمثل، بوصل الواصل، والقطع عن القاطع[24]:

إذا ما خليلٌ لم يَصلك فلا تُقِمْ بتَلْعته واعمِدْ لآخرَ وَاصِلِ

فهذه ثلاث زوايا تفيد أن كعباً يقطع من قطعه، ويختار أن يتسلى، وأن يجعل الناقة والرحلة وسيلة تلك التسلية.

كان كعب إذاً – وفق ما سبق – أمام مجموعة من التقاليد الشعرية المتعلقة بذلك الربط، وقد اختار منها جعل الناقة وسيلة بلوغ، واختار ذلك لكون المقام لم يكن يسمح بالتسلي بالناقة والرحلة، إذ الحال التي كان عليها الشاعر فيما يخص اللامية حال قلق وخوف مما ينتظره، ومن ثم لم يكن أمامه أن يتسلى؛ بل أن يبحث عن لحظات سعد وسط ركام من الهواجس والمخاوف، وما يناسب

ذلك البحث هو جعل الناقة وسيلة بلوغ وبحث لا تسلية، ومن ثم فنحن أمام اختيار دفع إليه المقام ثم «التعلق بالأمل والرجاء»[25]، والسؤال هو: هل كانت الناقة وسيلة بلوغ كعب إلى سعاد؟

3 – الرحلة إلى المجهول:

عندما وصف كعب بن زهير الناقة ذكر من صفاتها:

من كل نضاخة الذِّفْرَى إذا عَرِقَتْ عُرضتها طامسُ الأعلام مجهول

ومن عادة كعب أن يفصل في ذكر الطرق والأماكن[26]، وقد يصفها بالوضوح[27]، وذكرُ الأعلام المطموسة والمجهولة دال على أننا أمام شاعر لا يدري أين تنتهي به الرحلة، مثلما لا يعرف أين ينتهي به مصيره[28]، والرحلة بذلك لحظاتٌ مرت على كعب مذ توصله بكتاب أخيه بجير يطلب منه الفرار، ودخول مصيره في دائرة مظلمة مجهولة مرعبة، ولذلك وضعنا الشاعر بين أمرين: الهدف المعلن للرحلة وهو البلوغ إلى سعاد، والنتيجة المحققة وهي الوصول إلى اقتناع مبني على فلسفة في الحياة لمواجهة الموقف، وهو فرار مصيري أسلمه مباشرة إلى الممدوح، وذلك القرار فاصل مثير للانتباه بين الرحلة ووصف الناقة وحيز المدح، يعني ذلك أن الرحلة لم تكن إلا مسافة تفكير ممتدة في الزمان والمكان، ونحن نعلم أن الضرب في الصحراء وركوب الناقة في عرف كعب وأبيه زهير بن أبي سلمى مناسبة للتفكير والإلهام وحل المعضلات، ففي الأغاني أن زهير بن أبي سلمى لما أراد تشجيع ابنه على قول الشعر أردفه خلفه على ناقته ثم خرج ضارباً في الصحراء[29]، وفي الموشح أن النابغة قال:

تراك الأرضُ إما مت خِفّاً وتحيي إن حييتَ بها ثقيلا

فطلب منه النعمان أن يُتبعه بما يوضح معناه، ليبعده عن الهجاء، واستشار النابغة زهيراً فقال له: اخرج بنا إلى البرية «فإن الشعر بري»، وقد خرج معهما كعب في هذه المهمة، وكان مفتاحاً لمشكلة النابغة[30].

4 - وحدة الصوت والمصير:

ظل كعب وحيداً في القصيدة كلها، وقد كان بإمكانه أن يشعرنا بالآخرين من خلال بصيص من أمل تبعثه سعاد الرمز أو رفقة في الرحلة، ونحن نعلم أن الرحلة في الصحراء تتطلب رفقة لا تقل عن ثلاثة أشخاص[31]، كما كان بإمكانه الاستئناس ببعض الحيوانات التي دأب الشعراء على رؤيتها في رحلتهم وإشراكها همومهم أو عكسها عليها أو على الأقل تتبع بعض تصرفاتها، وكعب قد فعل شيئاً من ذلك، فانتقل من الناقة إلى الثور[32]، وحمار الوحش[33]، والقطا، والبازي[34].

وقد كان بإمكانه أن يحول ناقته إلى شريك في رحلته وهذا تقليد عربي معروف، فقد فعل هذا المثقّب العبدي مثلاً كما في قوله عن ناقته[35]:

إذا ما قمتُ أرحَلُها بليل ... تأوّهُ آهةَ الرجل الحزين

تقول إذا دَرأت لها وَضيني ... أهذا دينُهُ أبداً وديني

أكلَّ الدهر حلٌّ وارتحال ... أما يُبقي عليّ وما يقيني

ولكنه لم يختر إلا الصوت الوحيد المعبر عن المصير الوحيد، فقد كانت الناقة ترمي بأطرافها في صمت قاتل، وكان الشاعر يشاركها ذلك الصمت، كما كان في غنى عن مشاهدة حيوان هنا أو هناك، إذ لم تكن له النفسية التي تسمح بتتبع المشاهد المرافقة بما فيها مشاهد تلك الحيوانات، وعندما ذكر الثور الوحشي فإنما ذكره في سياق وصف عيني الناقة، وهذا اختيار آخر له دلالته العميقة بما نحن بصدد تقريره:

ترمي الغيوبَ بعيْنَيْ مُفرَدٍ لَهِقٍ ... إذا توقَّدت الحُزّانُ والميلُ

وقد شبهها «بعيني ثور وحشي أُفرد عن القطيع»[36]، وهو إمعان في الإحساس بالوحدة وبالعزلة إلى درجة نقل تلك الصورة من خلال الاستعانة بالتشبيه وتوظيفه للغاية ذاتها، والأمر نفسه حدث لما تحدث عن بعض المشاهد من الطبيعة كالشمس والجبال فكأنما كان يرسم عالماً داخلياً له:

كـأن أوْبَ ذراعيـها وقـد عَـرِقَـتْ وقـد تـلَـفَّـع بـالـقُـور العَسَاقِيل[37]
يـومـاً يـظـل بـه الحـربـاء مُصطخِما كـأن ضاحيه بالشمس مملول[38]

فهذا السراب قد أحاط بالجبل، وهذه الشمس محرقة إلى درجة أن الحرباء ظل قائماً من الحر، وفي رواية مصطخداً «أي قد صخدته الشمس إذا اشتدت عليه»[39]، وكأننا أمام رجل وحيد في صحراء يحترق بالتدريج، باحثاً عن سراب، أو يحيط به السراب، ولذلك ظل صوت كعب وحيداً مثلما كان يواجه مصيره وحده، تخلى عنه الجميع وتركوه كذلك، وتلك الوحدة انعكست حتى على الضمائر الموظفة في النص، فقد جاء ضمير المخاطب المشعر بالآخر باهتاً، فلم يتجاوز 7 مرات، أربعة منها في سياق الحكاية لما قيل، بينما نجد ضمير المتكلم المرتبط بالفعل المضارع 13 مرة، وبالماضي مرة واحدة، والفعل الأمر يرد ثلاث مرات مرة في سياق حكاية قول، وثانية في قول كعب «خلوا سبيلي...»، وثالثة في قوله للرسول صلى الله عليه وسلم: «لا تأخذني...»، وأما ضمائر الغياب فأكثر بكثير مما سبق.

نحن إذاً أمام غياب جماعي لا يبرر إلا بكتاب بجير إلى أخيه، وفتح المسلمين مكة، ويفيد ذلك أن الضمائر نفسها سُخرت لجعلنا نشعر مع الشاعر بتلك الوحدة القاتلة: وحدته في تخلي سعاد عنه، ووحدته في تخلي أهله وقبيلته وأصحابه عنه، ووحدته أخيراً في مواجهته لمصيره بنفسه، وسياق هذه الرحلة في تقرير المصير يستدعي وحدة الميت في نعشه، لنتأمل هذه الأبيات:

كـأن أوْبَ ذراعيـهـا وقـد عرقت وقـد تـلَـفَّـع بـالـقُـور العسَـاقِيلُ
شـدّ الـنـهـارِ ذراعـاً عيطل نَصَف قـامـت فـجـاوبـهـا نُـكْـدٌ مَـثـاكِيلُ
نَـوَّاحـةٌ رخـوَةُ الضَّـبْعيْن ليس لها لَمـا نـعَـى بِـكْـرَهـا الـنـاعـون معقولُ
تَـفـري الـلَّـبـان بِكَفَّيها ومِـدرعُـهـا مُـشَـقَّـقٌ عـن تَـراقِـيـهـا رَعـابـيـلُ
يسعى الـوشـاةُ جنابَيها وقـولُـهـمُ إنـك يـا ابـن أبـي سُـلْـمى لمقتولُ
وقـال كُـلُّ خـلـيـلٍ كُـنـتُ آمُـلُـهُ لا أُلـفِـيَـنَّـك إنِّي عـنـكَ مشغولُ

فقلت خلّوا طريقي لا أبا لكم فكلُّ ما قدّر الرحمنُ مفعول
كلُّ ابن أنثى وإن طالت سلامته يوماً على آلة حدباء محمول

ما سبق يفيد أن كعباً مارس اختيارات واعية في إطار احترام التقاليد الشعرية، ومن ذلك الحديث عن سعاد وجعل الرحلة وسيلة بلوغ إليها ووحدة الصوت الناتجة عن وحدة المصير، وتلك الاختيارات تسهم في رسم عتبات المشهد الجنائزي، وبالإمكان القول: إن ما سبق من أهم الأمثلة على أن كعباً كان يقدم لما كان عليه، وما قرر فعله، وما انتابه من مشاعر وهو في أصعب لحظات حياته ولا يدري أيُقبل اعتذاره أم يُفصل رأسه عن جسده.

ثانياً: معجم الموت:

ليس غريباً أن يبدأ معجم الموت في الاشتغال وبسرعة فائقة ابتداء من نهاية الرحلة، وكأنها رحلة من الحياة نحو الموت، وهي فعلاً كذلك، فقد رأينا أن لحظات السعد ولّت، وأن الشاعر قد توسل بناقته للبحث عن شيء من أمل، يدفعنا إلى ذلك دفعاً كونه أورد بيت الإخبار عن بداية الرحلة وهدفها بعد الحديث عن الأمل والرجاء:

فلا يَغُرَّنْك ما مَنَّتْ وما وعدتْ إنّ الأمانيّ والأحلام تضليل
أرجو وآمل أن يعجَلْنَ في أبدٍ وما لهُنّ طوالَ الدهر تَعْجيل
أمست سعادُ بأرض لا يبلّغها إلا العِتاقُ النّجيباتُ المراسيل

وفي رواية المستدرك(40):

أرجو وآمل أنْ تدنُو مودتها وما إخال لدينا منكِ تنويل

حتى إذا ما أوشكت الرحلة على الانتهاء واجهنا بسيل من الألفاظ والصور والاستعمالات اللغوية المنتمية إلى مجال الموت، وقد تضمن هذا المعجم (نَصَف، مثاكيل، نواحة، رخوة، الضبعين، نعى، الناعون، تفري اللباب، مدرعها مشقق، مقتول، آلة حدباء، محمول، ضيغم، يلحم، لحم من القوم،

معفور، خراذيل، مفلول، مطرح البز والدرسان، مأكول)، ومادة هذا المعجم ذات علاقة بأربع لحظات:

- الموت.
- النعي.
- المأتم.
- حمل النعش.

و لم يتحث الشاعر عن اللحظة الأولى إلا بعد أن مَثَل بين يدي الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة يحيطون به، وقد تملكه الذعر والرهبة...، وهو ينتظر القرار النهائي: إما ولادة جديدة، أو موت بين يدي امرئ يثير الخوف والرهبة أكثر من أي أسد مهما كانت صورته وسمعته مرعبة.

أما لحظة النعي والمأتم فأوردها وهو خارج لتوه من رحلة تقرير المصير، والإقبال على محمد صلى الله عليه وسلم، وذكر لحظة النعش بعد أن اتخذ قراراً بمواجهة مصيره بمفرده بناء على فلسفة في الحياة:

كلُّ ابن أنثى وإن طالت سلامته يوماً على آلة حَدْباء محمول

وكأن الشاعر في اللحظتين: الثانية والثالثة لبعده عن محمد صلى الله عليه وسلم كان يعتبر نفسه مقتولاً وقد انتهى أمره، وأن أهله وقبيلته ينتظرون نعيه للشروع في مراسم الجنازة، بينما كان تذكر النعش في لحظة عزلة ووحدة شعر بها لما تخلى عنه الجميع مسلمين إياه لمصير مجهول، فلم يكن بداً من تخيل تلك الصورة: صورة المرء يُحمل وحده على آلة حدباء، وقد استعمل الآلة لأن لحظات الأنس ولت، وقد أُسلم لمصيره في غياب أي مساندة أو على الأقل تحسيس ببعض التعاطف، فهو أمام آلة، مادام أولئك الذين قاسمهم الانتماء العائلي والقبلي... تخلوا عنه، وكأنهم هم كذلك آلات فاقدة للإحساس بحجم المعاناة التي يعانيها، وفي جو كهذا يبدو الشاعر كأنه يخاطب مجموعة

من الآلات، وفي الوقت نفسه، وقد تحقق أمر قتله، وأنه في طريقه إلى الدفن بمفرده، أن الذين سيدفنونه مجموعة مجاهيل لا تستحق الذكر، فهم يحملونه، ولا قيمة لإنسانيتهم «محمول»، والحامل في تعبير كعب غير ذي هوية، لأنه صرفياً اسم مفعول مشتق من الفعل المبني للمجهول، وكأن كعباً ينتزع صفة الإنسانية من هؤلاء الذين أسلموه لمصيره وهم يعلمون أن قتله محقق، وأن المسألة مسألة وقت فقط، ماداموا قد فقدوا الإحساس، و لم يجد منهم أي تعاطف أو مساعدة، وبذلك تحولت الآلة الحدباء في تعبير كعب إلى:

- مرآة تعكس لا إنسانية الحامل لها.
- تعبير عن وحدة المحمول وعزلته.
- تعبير عن استسلام للمصير بعد تخلي الجميع.
- السير رغم أنف الشاعر نحو الدفن.

ويتبين مما سبق أن توزيع الحديث على اللحظات الأربع كان مبنياً على الحالة النفسية للشاعر، وإحساسه بالمحيط، ولذلك كان ذلك المعجم كثيفاً ذا وتيرة سريعة في اللحظات الثلاث الأولى: الموت والنعي والمأتم، وتلك اللحظات تتضمن 16 استعمالاً بناءً على رواية الديوان، للحظة الموت(41)، ومثلها للنعي والمأتم(42)، وهو أمر مفهوم تماماً على ضوء حال شاعر يعالج سكرات الموت، أو يوشك على ذلك، ومن ثم تسارعت وتيرة ألفاظ مرعبة تسارع دقات القلب في اللحظات الحرجة، بينما لم ترد تلك الألفاظ عن ثلاثة(43) بعد الاستسلام للقدر، والتسليم للأمر الواقع حينما لم يعد للشاعر مفر.

بقي أن نشير إلى أن ذلك المعجم الجنائزي تضمنه أحد عشر بيتاً، وأن تلك الأبيات وردت في قسمين يفصل بينهما ما يتعلق بالاعتذار وجزء من المدح، ختم القسم الأول الرحلة ووصف الناقة، وتوسط الثاني المدح، وذلك بمعدل 1.5 لكل بيت، وبنسبة 20 في المائة من مجموع أبيات القصيدة، وبذلك يظهر أن خُمس القصيدة يتعلق تعلقاً مباشراً بالموت، وكأننا بالشاعر يشد الرحال إلى حتفه حتى وهو يمدح.

ثالثاً: الاستطراد من الحياة إلى الموت:

الاستطراد التفاتة يخرج الشاعر نتيجتها عن السياق من خلال معان متتابعة يجر بعضها بعضاً، ويجد الشاعر نفسه عندها قد ابتعد عما كان بصدده، ولا يخلو ذلك من دلالات إذا أخذناه من زاوية الحالة النفسية واستغراقها في وصف المشهد بكل تفاصيله، وفي «بانت سعاد» يؤدي استطرادان قام بهما كعب دور رسم تفاصيل المشهد الجنائزي:

1 – من الناقة إلى المأتم:

ورد هذا الاستطراد في سياق المبالغة في وصف سرعة حركة ذراعي الناقة:

كأن أوْبَ ذراعيها وقد عرقت ... وقد تَلَفَّع بالقُور العسَاقِيلُ
شدّ النهارِ ذراعاً عيطل نَصَف ... قامت فجاوبها نُكْدٌ مَثاكيلُ
نَوَّاحةٌ رخوُة الضَّبعيْن ليس لها ... لَمّا نعى بكْرَها الناعون معقولُ
تَفرِي اللَّبان بِكفَّيها ومدرِعُها ... مُشَقَّقٌ عن تَراقِيها رَعابيلُ

وقد تبعت هذه الأبيات أربعة شديدة الارتباط بذلك المشهد هي:

يسعى الوشاةُ جنابَيها وقولُهمُ ... إنك يا ابن أبي سُلْمى لمقتولُ
وقال كُلُّ خليلٍ كُنتُ آمُلُهُ ... لا أُلفِيَنَّك إنِّي عنكَ مشغولُ
فقلت خَلّوا طرِيقي لا أبا لكُم ... فكلُّ ما قدَّر الرحمنٌ مفعولُ
كلُّ ابن أنثى وإن طالت سلامته ... يوماً على آلة حَدْباء محمولُ

شبه كعب ذراعي الناقة في شدة سرعتهما في حركتها الدائبة نحو الأمام ثم الخلف بذراعي امرأة ثكلى فقدت ابنها البكر، وفقدت معه عقلها، وهي نتيجة ذلك آخذة في لطم وجهها وصدرها وتمزيق ثيابها بإيقاع سريع متوال تزيده شدة وسرعة نسوة مثاكيل يشاركنها اللطم والنوح.

ومع أن الهدف من هذه الصورة الجنائزية هو وصف سرعة الناقة وما

يتطلبه ذلك من حركة ذراعيها إلا أن ذلك المشهد لا يخلو من دلالات تدفع نحوها بقوة ثلاث مؤشرات:

- كان الشاعر في غنى عن تلك الصورة، و لم يكن من اللازم أن يستعين بها في التعبير عن شدة السرعة.
- طول تلك الصورة التي استغرقت أربعة أبيات.
- إتباع تلك الأبيات بما يتم الصورة والمغزى.

نخلص مما سبق إلى أن ذلك المشهد لم يكن سوى ذلك الجو الجنائزي الذي يعيشه الشاعر وهو يقترب من الممدوح ولا يدري أيقبل اعتذاره أم لا، وقد غُلفت رحلته برائحة الموت، فالرجل يعيش أحلك فترات حياته متجهاً نحو الاستسلام لمصير مجهول خلّفه ماض لا يمكن أن يولي بعد أن بان الأهل والأقارب والقبيلة وأسلموه لمصيره:

وقـال كُـلُّ خليـلٍ كُـنتُ آمُـلُـهُ لا أُلـفـيَـنَّـكَ إنِّي عـنـكَ مشـغـولُ

وأمامه كتابان يتعلق أولهما بإهدار دمه، والثاني بالعفو عمن جاء معتذراً ومعلناً إسلامه(44)، وتلك الحال نلاحظها كذلك حتى على مستوى الألفاظ كما رأينا في معجم الموت، وهو معجم ممتد في هذا الاستطراد من لحظة النعي وبداية الشكل إلى حمل النعش والسير به نحو دفنه، واستحضار النعش في هذا السياق يوحي أن الشاعر كان يحس وناقته تسير به بتلك السرعة النموذجية نحو مصيره وكأنه هو المحمول على الأكتاف والأهل والقبيلة ممن أسلموه يسرعون به نحو القبر، وجو الموت مخيم على ثلاثة أنماط من السرعة:

سرعة نحو المجهول.

- سرعة إيقاع المأتم.

سرعة حمل الجثمان إلى القبر.

وعلى مرأى من الثكالى ومسمع من النوح والعويل ومن خلال تأمل تلك الصورة: صورة النسوة والموت يتقدم الشاعر نحو مصيره على ناقة

متسارعة الخطوات من العتاق النجيبات المراسيل التي تجمع في حركتها بين الإرقال والتبغيل:

ولن تبلّغها إلا عُذافرةٌ فيها على الأيْنِ إرْقالٌ وتَبْغيل[45]

...

تخدّي على يَسرات وهي لاحقةٌ ذَوَابلٌ وقعُهن الأرضَ تحليل[46]

كان الهدف من الاستطراد إذاً المبالغة في وصف حركة ذراعي الناقة، فإذا به يطول ويفتح لنا نافذة نطل من خلالها على العالم الداخلي لشاعر يتقدم وحيداً نحو الموت دون أن يملك حلاً آخر.

2 – من الممدوح إلى الأسد:

استطرد الشاعر من المدح إلى ذكر الأسد في قوله:

لذاك أهيبُ عندي إذ أكلّمه إذ قيل إنك مَنْسُور ومسؤول

من ضَيغم من ضِراء الأُسد مُخْدَرُه ببطن عثّر غيلٌ دونَه غيل

يَغْدو فيلحمُ ضِرْغامين عَيْشهما لَحْمٌ من القوم معفور خراذيل

إذا يُساورُ قرنا لا يحل له أن يترُك القرن إلاّ وَهُوَ مَفلول

منه تظل حمير الوحش ضامرَةً ولا تُمشّي بواديه الأراجيل

ولا يزال بواديه أخو ثقة مطرَّحُ البَزِّ والدِّرسَانِ مأكول

ومع أن هذا الاستطراد وارد في سياق المدح؛ إلا أنه مكمل للاستطراد السابق، وهو يضعنا في الجو نفسه لكن من زاوية مخالفة هذه المرة: في المرة السابقة كان يضيء الحالة النفسية للشاعر من زاوية رجل مقبل على الموت، وقد شم رائحته، وهو في طريقه للاعتذار وطلب العفو، لكن بينه وبين الموت مسافة، وأمامه فسحة في الزمان والمكان للتراجع والابتعاد، وفي هذه المرة يضيء حالته النفسية من زاوية رجل بين يدي مصيره، ولا يدري إلى الآن: أيقبل اعتذاره أم لا؟ وقد فغر الموت فاه وأوشك على الشروع في ممارسة طقوس الفتك

بالشاعر، فهو بين يدي الموت، فلا الزمان ولا المكان عادا يسعفانه، وزاد الجو جنائزية كون محمد صلى الله عليه وسلم محاطاً بأصحابه وهم مطرقون كأن على رؤوسهم الطير مهابة وإجلالاً وتعظيماً، والشاعر في ذلك كله ينظر إلى محمد صلى الله عليه وسلم تارة وإلى هؤلاء أخرى وقد خارت عزيمته واضطربت نفسه، فلا السلاح ينفع ولا الشجاعة ولا الماضي التليد ولا الأهل والعشيرة، وكيف ينفعونه وحدث فتح مكة ماثل للعيان، فقريش خير منهم ومع ذلك أسلم منهم من أسلم، وقُتل من قتل، وفر من فر، واعتذر من اعتذر.

في ذلك الجو الرهيب لم يجد كعب مخلوقاً أكثر مهابة من محمد صلى الله عليه وسلم، وهذه الصورة من الرعب والقلق الذي أحدثته تلك اللحظات جعلت كعباً يرى الأسد أهون وأقل إثارة للرعب، ولو كان ذلك الأسد جدلاً شرساً يسكن أجمة تُجاورها أجمات بها أسود شرسة هي الأخرى تزيد الأسد شراسة وتوحشاً وضراوة، وهو ينثر لحوم القوم قطعة قطعة في كل غدوة على التراب قدام شبليه ليُطعماه، وقد بلغت شجاعته إلى الحد الذي يجعله لا يترك خصمه إلا مكسوراً مهزوماً، تخافه سباع الجو والفرسان المغاوير، ولا يقترب واديه مخلوق، وقد تناثرت بقايا ألبسة وأسلحة بالمكان مُنبئة عن تاريخ مليء بالانتصارات.

هذا الأسد الذي تحيط به أمارات الموت وتخشاه لأجل ذلك الوحوش والمكأة ليس شيئاً أمام محمد صلى الله عليه وسلم، وهي صورة غير خالية من تداعيات قائمة الانتصارات النبوية في معاركه السابقة، وما أحدثه فتح مكة، وحال قريش وقتها، كيف كانت وكيف أصبحت، فالصورة انعكاس لحال كعب كما رأينا قبل قليل وكما رأينا في الاستطراد السابق، وذلك كله نتج عن إهدار دمه، وتأكيد قومه له أن الموت في انتظاره:

يسعى الوشاةُ جَنابَيها وقولُهم	إنك يا ابن أبي سُلْمى لمقتول
وَقالَ كُلُّ خليلٍ كُنتُ آمُلُهُ	لا أُلفِيَنَّكَ إنّي عَنكَ مَشغول

والشاعر هو نفسه أحد أولئك الشجعان الذين قادهم القدر إلى أجمة ذلك الأسد وقد تناثرت بقايا وحوش وعتاد فرسان هنا وهناك، ولم يبق بين يديه وقد تخلى عنه الأهل والأصحاب... سوى تلك الفلسفة في الحياة التي عول عليها واضعاً حداً لمعاناته:

فقلت خَلُّوا طريقي لا أبالكم فكلُّ ما قدَّر الرحمنُ مفعول

كلُّ ابن أنثى وإن طالت سلامته يوماً على آلة حَدْبَاءَ محمول

إضافة إلى الكتاب الثاني من أخيه «اعلم أن رسول الله صلى الله عليه وسلم لا يأتيه أحد يشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله إلا قَبل منه، فإذا جاءك كتابي هذا فأسلم وأقبل»[47]، وهو ما عبر عنه بقوله:

أُنبِئتُ أن رسولَ الله أوْعَدَني والعفوُ عند رسول الله مأمول

ولكن ذلك لم يكن ليشفع لهذا الشاعر أمام تلك اللحظات العصيبة – لحظات تقرير المصير – وقد أحاط به الموت من كل جانب، فإذا ما وصل الحال بكعب مبلغاً أظلمت فيه الدنيا واسود كل شيء أمام ناظريه كاسوداد مشهد الثكالى والمآتم والأسد وأمارات الموت التي تحيط به لاح نور بدد كل تلك الظلمات وأسدل الستار عن تلك المشاهد المفزعة إلى غير رجعة، وقد انطلق لسان الشاعر فجأة يمدح ذلك النور الذي أضاء له كما أضاء لأولئك الذين يحيطون به قبله:

إن الرسول لسيف يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول

وفي رواية المستدرك «إن الرسول لنور...»[48].

وسواء أكان نوراً أم مهنداً فإن الأهم أنه:

1 – يستضاء به.

2 – من سيوف الله.

وكونه يستضاء به يضع حداً لأجواء مظلمة برائحة الموت ومشاهده، وكونه من سيوف الله يعني أن باب الأمل أكبر من أن يغلق في وجه كعب، فلم

يبق إلا أن يستعيد الشاعر هدوءه ويستبعد تلك المشاهد الرهيبة وينطلق في مدح يتلوه مدح إلى أن يهدأ تماماً، وكأنه قد لاحظ من شدة عناية محمد صلى الله عليه وسلم بشعر كعب، وإقباله عليه، ما يجعله يطمئن ويهدأ، وهذا ما قد يزكيه ما رواه الحاكم وغيره أن كعباً لما بلغ «إن الرسول» و«في فتية» «أشار رسول الله صلى الله عليه وسلم بكمه إلى الخلق ليسمعوا منه»[49]، وقد تسرب النور من وجه الممدوح إلى قلب المادح فتحول طاقة من المدح لم تتوقف إلا بعد أن مدح الرسول صلى الله عليه وسلم وأصحابه أيضاً.

خلاصـــة:

ركب كعب الناقة باحثاً عن لحظات سعد، وقد كانت الرحلة مناسبة لتأمل المصير واتخاذ قرار بمواجهة الموقف بناء على تصور في الحياة يقتضي أن المقدر لا مفر منه، وكلما تقدمت الناقة في اتجاه محمد صلى الله عليه وسلم للاعتذار والمدح إلا ولاحت رائحة الموت، وغرق الشاعر في جو جنائزي يشمل القتل والنعي والمأتم والنعش، وقد رأى في سرعة حركة ذراعي الناقة هرولة للموت نحوه فصور مشهد الموت وكأن الشاعر كان يرثي نفسه، ثم صور حاله لما مثل بين يدي محمد صلى الله عليه وسلم وقد أحس بالموت يحيط به ويوشك أن يفتك به، فلم يجد بداً من تأمل هذا المشهد الجنائزي كذلك وقد بدا له أشبه ما يكون بمثول فارس مغوار بين يدي أسد تناثرت أشلاء حيوانات وفرسان بين يديه و لم يخرجه من ذلك الجو إلا ذلك النور المنبعث من أسارير الممدوح وقد أضاء تلك الظلمة، واستعادت النفس هدوءها تدريجياً بعد أن بدت لها معالم البشرى في وجه الممدوح وعكستها وجوه أصحابه، فلم يجد بداً من مواصلة مدح محمد صلى الله عليه وسلم وأصحابه.

الهوامش

(1) بانت سعاد في إلمامات شتى، ص: 39-64.

(2) م.س، ص: 79-98.

(3) م.س، ص: 99-103.

(4) م.س، ص: 104-105.

(5) م.س، ص: 39-64.

(6) الوافي بالوفيات، ص: 93/1.

(7) في كتاب «البوصيري شاعر المديح النبوي» لعبدالصمد العشاب رصد لـ 52 شرحاً، و7 بين تخميس وتسبيع، و4 معارضات، و11 تشطيراً...، ن.ص: 28-38.

(8) طبقات فحول الشعراء: 103/1، والشعر والشعراء: 156/1.

(9) شرح ديوان كعب، ص: 6-25، وعلى ما فيه المعول في هذه الدراسة.

(10) شرح الخطيب التبريزي على بانت سعاد، ص: 26.

(11) مطلع قصيدته:

بانت سعاد وأمسى حبلها انجذما واحتلت الشرع فالأجزاع من إضما

ن. ديوان النابغة الذبياني، ص: 61.

(12) مطلع قصيدته:

بانت سعاد فأمسى القلب معمودا وأخلفتك ابنةُ الحُر المواعيدا

ن. المفضلية 43 ضمن المفضليات، ص: 213 وما بعدها.

(13) له قصيدتان مطلع أولاهما:

بانت سعاد وأمسى حبلها انقطعا واحتلت الغَمْر فالجُدين فالفرعا

ومطلع الثانية:

بانت سعاد وأمسى حبلها رابا وأحدث النأي لي شوقاً وأوصابا

ن. ديوان الأعشى، ص: 151 و411.

وللمزيد ينظر شرح شواهد المغني للسيوطي، 529/2-532 فقد ذكر فيه عشر قصائد مطلعها يبدأ بـ «بانت سعاد»، وترجمة بندار ضمن معجم الأدباء لياقوت الحموي وما روي من أنه كان يحفظ 100 قصيدة مطلع كل واحدة منها «بانت سعاد»، ون. بانت سعاد في إلمامات. ص: 33.

(14) ن. ديوان كعب، ص: 39 و122، و200، و209، و233، و251.

(15) ديوان كعب، ص: 153، و208-209.

(16) شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: 150 و182.

(17) شعرنا القديم والجديد، ص: 150.

(18) المستدرك، حديث رقم: 2075/6477.

(19) صحيح البخاري، حديث رقم: 4037 كتاب المغازي، باب قتل كعب بن الأشرف.

(20) ديوان كعب بن زهير، ص: 235.

(21) م.س، ص: 63-62.

(22) م.س، ص: 115.

(23) م.س، ص: 100.

(24) م.س، ص: 92.

(25) قصيدة بانت سعاد...، ص: 61.

(26) شرح ديوان كعب، ص: 156.

(27) م.س، ص: 70.

(28) قصيدة بانت سعاد...، ص: 62-64.

(29) الأغاني: 84/17.

(30) الموشح، ص: 49.

(31) شعرنا القديم والجديد، ص: 156.

(32) ديوان كعب بن زهير، ص: 222.

(33) م.س، ص: 203-204.

(34) م.س، ص: 238.

(35) ن. المفضلية 76 ضمن المفضليات، ص: 292.

(36) قصيدة بانت لكعب بن زهير...، ص: 64.

(37) أوب: رجع، تلفع: تلحف، والقور: جمع قارة وهو الجبل يرتفع طولاً فقط، والعساقيل: السراب (ش.د).

(38) مصطماً: منتصباً، ضاحيه: ما ظهر منه للشمس، ومملول: مشوي، يريد كأن الحرباء قد شوي بالنار من شدة حر الشمس وصهرها عليه (ش.د).

(39) شرح ديوان كعب، ص: 15.

(40) المستدرك، حديث رقم: 2075/6477.

(41) هي: نصف، مثاكيل، نواحة، رخوة الضبعين، نعى، الناعون، تفري اللباب، مدرعها مشقق.

(42) هي: ضيغم، يلحم، لحم من القوم، معفور، خراذيل، مفلول، مطرح البز والدرسان، مأكول.

(43) هي: مقتول، آلة حدباء، محمول.

(44) المستدرك، حديث رقم: 2075/6477.

(45) عذافرة: شديدة غليظة، الأين: الرعياء، والإرقال: العدو مع نفض الرأس، والتبغيل: ضرب من المشي فيه سعة.

(46) تخذي: تسير مسرعة، واليسرات: القوائم الخفاف، ولاحقة: ضامرة، وذوابل: ضخمة، تحليل: يسير.

(47) المستدرك، حديث رقم: 2076/6477.

(48) م.س، حديث رقم: 2077/6477.

(49) المستدرك، ح.ر رقم: 2077/6479 والسنن الكبرى للبيهقي، 244/10.

المصادر والمراجع

– **الأغاني**، أبو الفرج الأصبهاني.
مؤسسة جمال للطباعة والنشر (مصورة عن ط. دار الكتب) دون رقم الطبعة أو تاريخ الطبع.

– **بانت سعاد في إلمامات شتى**: أحمد الشرقاوي إقبال.
دار الغرب الإسلامي. بيروت. ط: 1 (1991).

– **البوصيري شاعر المديح النبوي**: عبدالصمد العشاب.

– **ديوان الأعشى**:

– **شرح ديوان كعب بن زهير**: صنعة أبي سعيد بن الحسن السكري.
دار الكتب والوثائق القومية. القاهرة. ط: 3 (1423هـ – 2002م).

– **ديوان النابغة الذبياني**. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم.
دار المعارف. القاهرة. ط: 3.

– **السنن الكبرى للبيهقي**.
دار الفكر، بيروت. دون رقم الطبعة أو تاريخ الطبع.

- **شرح الخطيب التبريزي على بانت سعاد لكعب بن زهير رضي الله عنه.** تحقيق: د. عبدالرحيم يوسف الجمل.

مكتبة الآداب. القاهرة. ط (1423هـ - 2003م).

- **الشعر والشعراء:** ابن قتيبة. تحقيق وشرح أحمد محمود شاكر.

دار الحديث. القاهرة. ط: 2 (1418هـ - 1998م.

- **صحيح البخاري:** أبو عبدالله محمد بن إسماعيل البخاري. تحقيق: د. صدقي جميل العطار. دار الفكر. بيروت. ط: 1: 1421هـ - 2000م.

- **طبقات فحول الشعراء:** محمد بن سلام الجمحي. قرأه وشرحه محمود محمد شاكر. مطبعة المدني. القاهرة. ط: 1.

- **قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي.** د. السيد إبراهيم محمد. المكتب الإسلامي. بيروت ط: 1 (1406هـ - 1986م).

- **المستدرك على الصحيحين:** الحاكم. تحقيق: مصطفى عبدالقادر عطا. دار الكتب العلمية. بيروت.. ط (1411هـ - 1990م).

- **المفضليات:** المفضل بن محمد الضبي. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون. بيروت. ط: 6.



* * *

شعرية الغموض في الدرس النقدي التراثي

محمد زيوش(*)



وردت لفظة (الغموض) في المعاجم العربية القديمة دالة على دلالات مختلفة تبعاً لاستخداماتها اللغوية، فالغموض في اللغة مصدر من غمض (بفتح الميم وضمها) وتعني كل ما لم يصل إليك واضحاً فهو غامض، ولذلك عدّ الغامض من الكلام خلاف الواضح، كما يقال للرجل الجيد الرأي: قد أغمض النظر. والمسألة الغامضة: هي المسألة التي فيها دقة ونظر. ومعنى غامض: لطيف[1].

أما في المعاجم والقواميس الغربية (الفرنسية والإنجليزية) فإنها تحمل معنى اللغة المجازية، وكذا اللفظ ذي المعاني المتعددة، أو اللغة ذات المستوى الفني الجمالي المتحقق بفضل اتصالها بالدلالات والرموز الشعرية مثلاً[2].

ويتبين لنا من خلال الدلالات التي تدل عليها لفظة الغموض سواء في المعاجم العربية أو الغربية، الدلالة الجمالية التي يكون فيها الغموض فناً مقصوداً

(*) أكاديمي وباحث بجامعة الشلف - الجزائر.

لذاته، مشكلاً ظاهرة فنية بقصد من المبدع لاستقزاز مشاعر، وعقل المتلقي من خلال غموض عباراته وصوره، وموسيقاه، وهو ما يجعل المتلقي بحاجة حسية وفكرية ماسة من أجل فك رموز العمل الفني، وتفسير دلالته، وتحديد قراءاته، حتى يقف على طبيعة العمل الفني وجوهره، وحينها يصل قمة اللذة الحسية والذهنية، وهي غاية المبدع وسر صناعته.

بهذا المفهوم يكون الغموض: «**ليس ذلك الذي يصعب فتح أقفاله وتخطي أسواره ليصل إلينا، بل هو السمة الطبيعية الناجمة عن آلية عمل القصيدة العربية وعناصرها المكونة من جهة، وعن جوهر الشعر الذي هو انبثاق متداخل من تضافر قوات عدة من الشعور والروح والعقل متسترة وراء اللحظة الشعرية**»[3]. وعليه يصبح الغموض وسيلة لخلق اللامتوقع أو اللامنتظر في صوره وجمالياته الفنية، وهي حال تخلق نوعاً من التواصل والألفة بين النص والقارئ الذي يتلقى النص، وتجعل المتلقي يشعر أنه بحاجة إليه مهما كان غامضاً ليطفئ من خلاله لهيب مشاعره، وطموحه الذهني، وتوظيف مصطلح الغموض في الدراسات الأدبية بهذا المعنى يجعل من دلالته اللغوية تنتفي بما هي نوع من الإبهام، والتعمية.

أما في تراثنا النقدي فإن الغموض يعد واحداً من المباحث النقدية التي احتلت مساحة غير هينة أثناء تعامل القدماء مع النص، وناله ما ناله من القلق والاضطراب مقارنة بغيره من المصطلحات النقدية الأخرى لارتباطه من جهة بثلاثي العملية الإبداعية، ومن جهة أخرى بمستويات درجات تجلياته، فكان الاختلاف في تحديد مفهومه، ومعرفة غايته وأهميته، وأدى هذا كله إلى ظهور مجموعة من المرادفات اللغوية تحمل البعض منها بعداً دلالياً سلبيا كالتعمية والإبهام والاستغلاق والألغاز[4]. ومهما يكن فإن الغموض كمصطلح فني يحقق للكلام شعريته قد لفت: «**أنظار القدماء منذ وقت مبكر، ولم يمنعهم إيمانهم العميق بإعجاز القرآن الكريم وقدسيته، من دراسته من خلال آياته، وقد استخدموا في الدلالة مصطلحات كثيرة أشاروا بها إلى غموض المعنى ودرجات هذا الغموض مثل**

تعدد المعنى، وغير ذلك، سواء في القرآن الكريم أو الشعر، وتعددت هذه المصطلحات واختلفت اختلاف العلماء بين مفسرين ولغويين ونحاة وأصوليين وبلاغيين»[5]. وهذا ما جعل المصطلح الواحد في أغلب الأحيان يتردد بأكثر من مفهوم في كل بيئة من هذه البيئات العلمية: «**ولكنها كانت تتفق جميعاً على خفاء المعنى أو عدم وضوحه أو تعدده، سواء في المفردات أو التراكيب**»[6]، ولما كان الأمر كذلك كان البحث منصباً على أسباب الغموض فأرجعوها مرة إلى البنية الصوتية للكلمة والكلام، ومرة أخرى إلى تعقد التركيب النحوي، أو بعد الاستعارة والتشبيه واستغلاقهما، أو إلى مخالفة قواعد عمود الشعر العربي[7]. فسيبويه (ت 180هـ) مثلاً، حاول معالجة الغموض من حيث هو التباس المعنى على المتلقي لما يحتمل اللفظ أكثر من معنى أو تركيب يؤدي إلى الغموض يقول: «ينبغي لك أن تسأله عن خبر من هو معروف عنده (يقصد السامع) كما حدثته عن خبر من هو معروف عندك، فالمعروف هو المبدوء به»[8]. فالأصل في الكلام أن يبتدأ بالمعرفة للسؤال عن المبتدأ وإلا وقع اللبس في الكلام، وترتب عليه عدم فهم السامع.

غير أن التوظيف الجمالي لمصطلح الغموض كان مصاحباً للحركة الشعرية المحدثة بخاصة، واستقراء الشعر العربي يثبت أنه كان يتحرك من الوضوح إلى الغموض، ولعل أسباب عدة ساهمت في هذا التحول منها ما يعود إلى الطبيعة المعرفية، والوظيفة الاجتماعية للشعر، ومنها ما يعود إلى التحول في مفهوم الشعرية في حد ذاته كالتحول من عمود الشعر كبنية متعالية وارتباطه بالشعرية الشفاهية التي تتسم بمبدأ الوضوح إلى شعرية الانفتاح التي اتسمت بالغموض نتيجة انطلاقها من اللغة في محاولتها شعرنة الكلام على نمط آخر غير مألوف كما هو مع المتنبي الذي سار على خطا أبي تمام[9]، ويعد الآمدي (ت 370هـ) من أوائل النقاد العرب القدماء الذين استخدموا مصطلح الغموض استخداماً جمالياً لما وصف شعر أبي تمام بالغموض والاستغلاق في المعاني والصور مقابل وصفه لشعر البحتري بوضوح المعنى وقربه. يقول الآمدي: «**فإن كنت.. ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن**

العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغموض والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة»[10]. ويقول في موضع آخر متحدثاً عن شعر أبي تمام واصفاً إياه بالغموض الممدوح الذي يؤول بالمعنى إلى الدقة، ويتطلب من صاحبها حسن الصنعة، ومن متلقيه قوة البديهة، وإعمال العقل. يقول: **«وذلك كمن فضل البحتري، ونسبه إلى حلاوة اللفظ، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتي، وانكشاف المعاني، وهم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة، ومثل من فضل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورد، مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب** الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام»[11]، ويتضح لنا من خلال كلام الآمدي أنه كان مدركاً ما للغموض من وظائف جمالية ترتقي بالكلام فتجعل منه كلاماً مخالفاً لما هو مألوف، ومحققاً لدهشة المفاجأة لدى المتلقي، وهو نفسه ما ذهب إليه إمبسون (ت 1906هـ) (William Empson) حين حديثه عن وظيفة الغموض التي ربطها بالإثارة، وتحقيق المتعة والفائدة بزيادة في فضل المعنى[12].

وعلى العموم فإن نقادنا القدامى وبلاغيينا لم يكونوا بعيدين عن الوعي بشعرية الغموض، يتجلى هذا الوعي «من خلال تناولهم بعض الوجوه البيانية البديعية، مثل المجاز والإشارة، والإيماء... وأفادت تحليلاتهم المتفاوتة المستوى لهذه الوجوه أنها تضمن شحنات قوية، أو قوى مثيرة للفكر، محركة للنفس، منبهة للوجدان، مؤثرة في الحس والوجدان»[13] فأبو إسحاق الصابي (ت 384هـ) مثلاً، وضع الغموض في منطقة جمالية جداً إذ هو عنده الفيصل بين الشعري والنثري لما يخلقه من مفاجآت من خلال تعدد المعاني، والاحتمالات المختلفة في التفسير، التي تتولد عنها اللذة الحسية والعقلية عند قارئ الشعر ومتلقيه بعكس لغة النثر التي تتسم بالوضوح، وأحادية المعنى، يقول أبو إسحاق الصابي: **«إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن**

الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه. وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه، إلا بعد مماطلة منه»[14]. وبهذا التحديد يصبح الغموض مقوماً شعرياً، وخاصية من خصائص الشعر الفاخر، وعلة ذلك أن الشعر له حدود كالوزن واستقلال البيت يجعل منه أحوج «**إلى أن يكون الفضل في المعنى، فاعتُمد أن يلطف ويدق**»[15].

غير أن الغموض ترسخ في وعي بعض نقادنا القدامى على أنه حال مقابلة للوضوح، وبهذا يشكلان معاً ثنائية ضدية من الثنائيات المكونة لجوهر الحياة، بما أن الوضوح كما ترسخ في أذهان أنصار عمود الشعر غير متأت إلا عن طريق حسن التأليف، اعتبروا الإخلال بهذا المبدأ مطعن في شعرية الشعر وشاعرية الشاعر.

وما يمكن استنتاجه هو أن جل النقاد متفقون على أن الوضوح في الشعر يضفي عليه جمالاً ورونقاً يستطيع المتلقي أن يستشعره بسرعة، وأن يستمتع به دون أن يبذل جهداً كبيراً في التنقيب عن معانيه. وهذا يعني أن الغموض والوضوح من المقاييس المعتمدة في التراث النقدي للحكم على الجمال الشعري أو قبحه. وبما أن الغموض حال ناشئة عن الاستخدام المجازي للغة التي بدأت مع العصر العباسي تفقد خطابيتها التي رافقتها من العصر الجاهلي نتيجة الوظيفة الاجتماعية للشعر ونزوح الشعر نحو الشعرية، كان حتمي أن يثير الغموض مشكلة باعتباره مقوماً إبداعياً من عدمه. وفي إطار التحول العام للسياق التاريخي أدرك نقادنا القدماء في إطار إدراكهم العام لتحولات بعض خصائص الشعرية العربية التي رافقت التحول الحضاري العام أن هناك ثنائيات ضدية لصيقة بمقومات الشعرية العربية نتجت عن التحول العام، فكان أن اقتنعوا أن ليس هناك شعريتين وإنما هناك تأسيس لوجود جديد، وأن القدماء حددوا شعريتهم وفق تصوراتهم ورؤيتهم للعالم فكان إبداعهم راقياً أدى غايته الجمالية في ذلك السياق التاريخي الذي وجد فيه، والذي امتاز فيه الذوق العربي عامة

بميله للوضوح وابتعاده عن الغموض والإبهام والإلغاز، حيث طبيعة العربي تميل إلى المكشوف البارز كشوف معالم الصحراء في ضوء الشمس الساطعة، وأن شعراء العصر العباسيين وبخاصة الكبار منهم (المتنبي، البحتري، المعري، أبو تمام، أبو نواس، بشار، ابن الرومي...) يعبرون عن هم حضاري جديد، إنها تجربة جديدة، ورؤية جديدة شكلتها قصائدهم على تبايها، تباين ناتج عن اختلاف مواقفهم وأساليبهم، فكان أن جاءت أشعارهم منطوية على غموض نسبي ليس للعربي به من قبل عهد، وعلى الرغم من ذلك لم تثر مسألة الغموض كمقوم إبداعي إلا حينما اشتد الصراع بين القديم والحديث وما أنجز عنها من تأويل سياسي ترجم حركة التحول الاجتماعي والفلسفي في محاولة للخروج عن الإيديولوجيا السائدة والثقافة النقلية الموروثة في محاولة النخبة المثقفة لتجسيد رغبة المجتمع في التغيير الذي أفرزه الواقع الحضاري الجديد، ومن جملة هذه الإفرازات أن: «**تألق الغموض في فضاء القصيدة العباسية ليحدث بعداً نسبياً في مفهوم الشعر عن الوعي الجمالي العام**»(16) وهذا ما جعل الشعرية العربية تفتح باباً آخر للنقاش والجدل بين النقاد، وأكثر إثارة لحيرة القراء، وهذا ما قلص نوعاً ما من حجم حركة الحداثة في العصر العباسي وكبح جماح عقالها في محاولتها الانتصار للغموض على الرغم من مؤازرة بعض النقاد لها بسندهم التنظيري عن طريق محاولتهم تأسيس شعرية الغموض، يعزى السبب إلى انتصار السلطة للقديم الذي كان يحفظ لها الثبات من خلال ثبات مؤسساتها وتجلياتها الثقافية والجمالية. لهذا نرى الآمدي الذي كان يرى في الوضوح مقياساً لجودة الشعر وفي الغموض وضعة للشعر يعيب عن أبي تمام «**إسرافه في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات، وإسرافه في التماس هذه الأبواب، وإسرافه في توشيح شعره بها، حتى صار كثير مما أتى [به] من معانٍ لا يعرف، ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكد والفكر وطول التأمل ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس**»(17) لأن الطباق والجناس والاستعارات وفق سنن الشعر الشفاهي المرهون تلقيه تلقياً أنياً تُوقع المتلقي في حيرة من التماس معنى أراده الشاعر، فربما أراد الشاعر بالكلمة

المطابقة أو مجانسة معنى غير متداول ولا مألوف، مما يجعل الجملة كلها مبهمة وغامضة، غير أن القاضي الجرجاني تلميذ الآمدي يرى أن شعر المحدثين في عصره (نهاية القرن الرابع الهجري) أصبح مألوفاً، وأن أساليبه أصبحت منتشرة بعدما شكلها في صورتها الأخيرة المتنبي (354هـ) بعد أجيال ساهمت في رسم معالمها الأولى وعلى رأسهم أبو تمام (231هـ)، وإن توظيف الغرابة والطرافة يكون شعرياً مادامتا غير مبهمتين ولا تحتاجان إلى فهم ثاقب، فالمطابقة مثلاً هي: **«شعب خفية. وفيها مكامن تغمض، وربما التبست بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب والذهن اللطيف، ولاستقصائها موضع هو أملك به»**[18]، ويورد لنا القاضي الجرجاني مثالاً على أغرب ألفاظ المطابقة، وألطفها من قول أبي تمام:

مَهَا الوحش إلاَّ أنَّ هاتا أوَانسٌ قَنَا الخطِّ إلا أنَّ تلكَ ذَوابلُ

حيث طابق الشاعر بين (هاتا وتلك) وهما بمنزلة الضدين (الحاضر/الغائب)، ولهذا السبب اعتبر الخفي من ألوان البديع لما يضفيه في مواقع من جمالٍ على الأسلوب الشعري[19].

وهذا لا يعني أن الشعر خال من الغموض، فأبيات المعاني سواء كانت لشاعر قديم أو محدث هي غامضة، ولو لم تتسم بهذه السمة لكانت كغيرها من الأشعار ولما ألفت فيها كتب، واستخرج ما حوته من أفكار بارعة. يقول: **«وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر»**[20]، وهذا لا يعني أبداً أن القاضي الجرجاني يسوغ شعرية الغموض على الإطلاق، وإنما يحتفي بالغموض الذي يجود على المتلقي ويحسن معناه عليه، وليس بالغموض المتكلف الذي يبتعد به الشاعر عن الوضوح قصداً لتعميق المعاني حتى يصبح ممجوجاً، تنفر منه النفس لما في ترتيبه من وهن ولما في معانيه من فقر، تزيدان من معاناة النفس إرهاقاً وتعباً، وهذا ما يدفع بالقاضي الجرجاني إلى وضع تمييز بين الغموض والتعقيد، حيث التعقيد يصبح معادلاً لكل ما هو متكلف، وسيئ الترتيب من حيث لفظه، ومختل النظم، أما الغموض فهو على ضربين:

- **غموض غير شعري**، لأنه مبهم لما في لفظه من توحش وغرابة، وبعد العهد بالاستعمال، وتغير الرسم، ومنه اختلاف الناس في قول تميم بن مقبل:

يا دار سلمى خلاء لا أُكلِّفُها إلاَّ المرانة حتَّى تعرف الدِّنيا

فدلالة لفظ (المرانة) أصبح غير معروف لطول عهد المتلقي باللفظ ودلالته، وهذا ما أحدث خلافاً بينهم، فمنهم من قال هي ناقة، ومنهم من قال: هي موضع دار صاحبته، ومنهم من قال: إنما أراد الدوام والمرونة[21].

- **غموض شعري**: وهو الغموض الذي يتأتى عن سلامة النظم من التعقيد، وابتعاد اللفظ عن الاستكراه، حيث الكلمة غير مشكلة على المتلقي العادي، لكن إدراك المراد يتطلب نوعاً من الفطنة لما كان فهمه يتطلب الإحاطة بالسياق الموقفي أو إلى إيحاء السياق اللغوي كقول الأعشى:

إذا كان هادي الفتى في البلاد صدر القناة أطاع الأميرا

أي أن الفتى متى صار كبيراً واحتاج إلى لزوم العصا أطاع من يأمره وينهاه. وهذا المعنى يغمض إلا على من سمع الأعشى وهو ينشد قصيدته، لأن الكلام يستدل بعضه على بعض، أو من شاهد الأعشى ومصاحباته الحركية حين إنشاده هذا البيت[22]، لأن القول في هذا البيت دون ذلك يفتقر إلى عنصرين مهمين من عناصر البحث هما: «**النطق الفعلي والمسرح اللغوي أو موقف الكلام وما يتصل به من ظروف وملابسات**»[23]. وهذا النوع من الغموض كثير في الشعر العربي، فهمه يتطلب ما قلناه آنفاً ومنه قول الشاعر:

فجنَّبت العوار أبا زينب وجاد على محلتك السحاب

فسامع هذا البيت بلا رفق له متقدماً عنه أو متأخراً يظن أن الشاعر يدعو لأبي زينب بالخير ولأرضه بالغيث، غير أن المراد هو الدعاء عليه بهلاك إبله، حتى لا يبقى له ما يُعار عليه، وبتنزل الغيث عليه حين إملاقه حتى إذا كان هذا اشتد أسفه على نعمة فاتته، وأرض مخصبة فيها عامة الناس راعية[24].

ولأن الغموض الشعري ينشأ بتأثير من السياق اللغوي والسياق الموقفي

لأن اللغة في الأصل ظاهرة اجتماعية لها ملابساتها الخارجية وعلاقاتها الداخلية، كان على المتلقي أن لا يكتفي بفهم المعنى انطلاقاً من تركيبها المقالي فقط: «**وإنما ينبغي أن ننظر في الظروف المحيطة بنطق الجملة أيضاً**»[25]، ولأن متعة الغموض كامنة في «**المعنى إذا كان أدباً وحكمة وكان غريباً نادراً فهو أشرف مما ليس كذلك**»[26]. كانت المعرفة بأسرار العربية واجبة، لأن اللذة في الغموض تكون متى استطاع المتلقي إدراك العلاقات بين أجزاء الكلام، وعليه فإن أدنى مستويات التلقي المطلوب لإدراك هذه الصناعة تقتضي أن يكون أقل: «**الناس حظاً في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته، واستسقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة... ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب، واضطراب النظم. وسوء التأليف**، وهلهلة النسيج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، **ولا يسبر ما بينها من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض**، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، **ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع**»[27]، وعليه ستصبح شعرية الغموض عند القاضي الجرجاني مرتبطة بغايتي الإفادة والتأثير، وهذا ما يستدعي من الشاعر مراعاة المتلقي حتى يتمكن من معايشة التجربة الجمالية وذلك بابتعاده عن معوقات عملية التلقي، لأن الكلام كلما كان مهلهلاً، وغير متماسك كان وقعه على المتلقي أثقل، وعلى جذبه أبعد، فالكلام يكون له تأثير السحر كلما كان مترابطاً، ومؤكد المعاني فكما «**ازداد الكلام تأكيداً كان أبلغ**»[28]، ولما يكون كذلك تكون له القدرة على التأثير في المتلقي لأن الكلام يثبت المعنى، ويزيل اللبس، فتقبله النفس باطمئنان، أما الغموض الذي يدفع بالمتلقي إلى الشك في المعنى، ويصبح جراءه متردداً بين معنى أُريد ومعنى لم يُرَد فهو غموض ينأى بشعرية الكلام مادام ينأى براحة النفس جراء الدفع بها إلى الريب، لهذا قال تعالى في محكم تنزيله ﴿**ذلك الكتاب لا ريب فيه**﴾[29].

وعلى الرغم من ذلك فإن الجرجاني (القاضي) لا ينكر خصيصة الغموض عن الشعر بل يرى فيه لطفاً لا يدرك إلا بالنظر الثاقب، والذهن

اللطيف كما هو الحال في المطابقة التي لها شعب خفية «... **ومكامن تغمض، وربما التبست بها أشياء لا تميّز إلا للنظر الثاقب، والذهن اللطيف**»[30]. فالطباق في هذه الحال يُغمض المعنى وتزيد درجة الغموض التي تزيد معها درجة اللطافة كلما كان تركيبه غامضاً نتيجة تلبسه بأنواع أخرى من البديع أو البيان، لأن في هذه الحال لا يكون الغموض مستغلقاً، وإنما يكون محتاجاً إلى إعمال فكر ذي قدرات ذهنية وعقلية متميزة، فالخفاء الذي فيه نسبي وليس مطلقاً بدليل أنه عسير الكشف على العاديين وسهل على المميزين، وهذا ما جعل الجرجاني يذهب إلى القول بأن للشعر عيوباً ظاهرة وأخرى غامضة، فيحصر الظاهرة فيما يتصل بالأخطاء اللغوية، واللحن، والوزن، والقافية، وما شابه ذلك، غير أنه لا يعيِّن مجالات الغموض، ونفهم من كلامه أن الغموض لا يتكشف إلا بالعلم والذكاء لأنه من الأمور الشعرية التي لا تخضع للقواعد الدقيقة كالمعاني والصور الشعرية والتي يتطلب إنتاجها من الشاعر أن يكون ذا دربة ورواية وفطنة وقريحة[31]، ويستنتج الجرجاني أن الغموض والتعقيد وما ينجز عنهما من تعمية وإلغاز هي ظاهرة عامة في أشعار المعاني التي مجال اهتمامها الحكمة والفلسفة، سواء عند القدماء أو المحدثين، ولما كان الشعر الغامض واقعاً لا يمكن إنكاره اعتبر القاضي الجرجاني أن هاتين الخاصيتين (**الغموض والتعقيد**) لا تسقطان الشاعر[32]، لكن هذا لا يعني أنه لم يستحسن الغموض، فهو في أكثر من موضع يقرنه بالحسن، فيجعله معياراً للتفضيل بين شعرين قد تساويا في أداء معنى مشترك، ومن ذلك تفضيله لبيت امرئ القيس على بيت لأوس بن حجر حينما اشتركا في تشبيه الطعنة بجيب المرأة (شق القميص عند الصدر) لأن بيت امرئ القيس كان «**أغمض مأخذاً**»[33] وهذا كما يرى الجرجاني ينطبق على أبيات كثيرة متناسبة في المعاني حيث يكون التفضيل من جهة الغموض[34] وليس من جهة الوضوح كما ذهب إلى ذلك المرزوقي الذي نظر إليه نظرة سلبية، وفضل النثر على الشعر، لأن الشاعر: «**يعمل قصيدته بيتاً بيتاً، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال من المعنى، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه، والأخذ**

من حواشيه، حتى يتسع اللفظ له، فيؤديه على غموضه وخفائه»[35]. أما المترسلون فإنهم يعانون في سبيل الوضوح في المعاني والألفاظ أكثر من الشعراء، وهذا ما جعله يحكم بأن الغموض سمة للضعف، والغموض بهذا المعنى هو التعقيد الذي عده أكثر من ناقد عيباً من عيوب الشعر ودليل الرداءة، وليس الغموض الفني الذي قال عنه وليام إمبسون (1906) (William Empson): إنه «**شكل من أشكال التأثير الشعري**»[36] وهو «**عادة ما يكون.. بارعاً وذكياً وخادعاً**»[37] وبما أن الغموض وسيلة جمالية لشعرنة الكلام عبر تجلياتها في الكثافة الدلالية والإيحائية التي هي أصلاً نابعة من أساليب البلاغة المتوفرة للمبدع من التفات وتشبيه واستعارة، ومجاز، وكناية، وغيرها، والتي تسهم في خلق نوع من تعدد احتمالات الدلالات بما يؤدي إلى اتساع دائرة التأويل، والتفسير الناجمة عن الغموض الذي يصبح فنياً في هذه الحال، وليس تعمية وتعقيداً، ويدفع بالنص الشعري نحو أقاصيه، فيجعل منه كياناً فنياً له خصوصيته[38].

الهوامش

(1) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3، 2004، مادة غمض، ج 11، ص 75-76.

2) ينظر:

- Dictionary، - Woolf Bosley (and others): Websterص s New Collegiate Merria Company، Massachusetts، 1976.
- Constable، London، - Bernet، Sylvan (and others): Dictionary of literary Temrme، 1976.

- خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، جامعة اليرموك، إربد، 1987، ص 9.

- شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربية، القاهرة، 1986، ص: 82.

– جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ج 2، ص 119–120.

(3) دريد يحيى الخواجة، الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، حمص، ط 1، 1991، ص 107.

(4) ينظر:

– دريد يحيى الخواجة: الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، ص 65–66.

– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط 3، بيروت، 1981، ص 187–188.

– بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، 1985، ص 439.

(5) خليل حلمي: العربية والغموض، دار المعرفة الجامعية، ط 1، الإسكندرية 1988، ص 7.

(6) المرجع السابق، ص 7.

(7) المرجع السابق، ص 8.

(8) سيبويه، أبو بشر عمر، بن عثمان: الكاتب، تحقيق: إميل بديع يعقوب، ط 1999، ج 1، ص 87.

(9) قيل لأبي تمام، في مقام المدح: « لِمَ لا تقول يا أبا تمام من الشعر ما يُفهم؟ فكان جوابه من مقامه الإبداعي: «أنت... لِمَ لا تفهم من الشعر ما يقال؟» «فانقطع السائل: أي: أفحم»، ومعنى ذلك انتصار منطق الشَعر على منطق الخطاب المقصدي»

(10) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميv، دار المسيرة، بيروت (مصورة عن نسخة صادرة سنة 1944)، ص 11.

(11) المصدر نفسه، ص 10.

(12) وليام إمبسون، سبعة أنماط من الغموض، ترجمة: صبري محمد حسن عبدالنبي، م/ ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، (سورية)، ط 1 (2000)، ص 233–238.

(13) حسن البنداnي، طاقات الشعر في التراث النقدي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 1، 1999، ص 139.

(14) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة الرسالة، بيروت، 1962م، ج 4، ص 6–7.

(15) المصدر نفسه، ج 2، ص 414–415.

(16) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

(17) الآمدي، الموازنة بين الطائيين، ص 125 (الحدس: التخمين والتوهم).

(18) القاضي الجرجاني، الجرجاني: القاضي عبدالعزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، د.ت، ص 44.

(19) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(20) نفسه، ص 417.

(21) نفسه، ص 417.

(22) المصدر نفسه، ص 417.

(23) كمال محمد بشر، دراسات في علم اللغة، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1973، القسم الأول، ص 129.

(24) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 419.

(25) تمام حسين، المصطلح البلاغي القديم في ضوء علم اللغة، القسم الأول، مجلة فصول، القاهرة، المجلد السابع، ع 3 و4، 1987، ص 129.

(26) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت 1987، ص 196.



(27) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 413.

(28) المصدر نفسه، ص 202.

(29) سورة البقرة: الآية 2.

(30) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 44.

(31) المصدر نفسه، ص 413.

(32) نفسه، ص 417.

(33) نفسه، ص 189.

(34) نفسه، ص 203.

(35) المرزوقي، أبو علي: شرح ديوان الحماسة (المقدمة)، م 1، ج 1: ص 17.

(36) وليام إمبسون، سبعة أنماط من الغموض، ترجمة: صبري محمد حسن عبدالنبي، م/ ماهر شفيق فريد، ص 63.

(37) المرجع نفسه، ص 17.

(38) انظر: أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت، 1987، ص 132.

المصادر والمراجع

المصـــــادر:

* الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار المسيرة، بيروت (مصورة عن نسخة صادرة سنة 1944).
* ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة الرسالة، بيروت.
* ابن منظور جمال أبو الفضل الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3، 2004.
* الجرجاني: القاضي عبدالعزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، د.ت.
* الجرجاني عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: السد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص 196.
* سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق، إميل بديع، يعقوب، ط 1، 1999.
* المرزوقي، أبو علي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تعليق: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2003.

المراجـــــع:

* إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
* بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، 1985.
* تمام حسان، المصطلح البلاغي القديم في ضوء علم اللغة، القسم الأول، مجلة فصول، القاهرة، المجلد السابع، ع 3 و4، 1987.
* جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
* حسن البنداري، طاقات الشعر في التراث النقدي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 1، 1999.
* خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، جامعة اليرموك، إربد 1987.
* خليل، حلمي: العربية والغموض، دار المعرفة الجامعية، ط 1، الإسكندرية، 1988.
* درdد يحي الخواجة، الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، حمص، ط 1، 1991.

* شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربية، القاهرة 1986.

* عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط 3، بيروت 1981.

* وليام إمبسون، سبعة أنماط من الغموض، ترجمة: صبري محمد حسن عبدالنبي، م/ ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، (سورية)، ط 1 (2000).

* كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، بيروت، 1987.

* Woolf, Henry Bosley (and others): Websterصs New Collegiate - Dictionary, Merriam Com[any, Massachusetts, 1976.

* Bernet, Sylvan Bosley (and others): Dictionaryof literary Terme, - Constable, London, 1976.



* * *

حسن عبدالله القرشي
شاعر الوجدان العربي

محمود حسن زيني(*)



مولـــده:

أصدقكم القول أني قد رغبت في قراءة عن كثب ومراجعة صادقة وشهادة وفاء لأخ وصديق عزيز على نفسي وعلى كثير من إخواني وبني جلدتي ألا وهو الأديب الإسلامي الكبير السفير الأستاذ: حسن عبدالله القرشي المكي.

ولعل أول ما أحب أن أشير إليه هو أن أديبنا هذا من أشراف هذه الأمة إذ كان حاملاً في صدره وقلبه كتاب الله العزيز وقد صدق الرسول الكريم صلوات ربي وسلامه عليه إذ يقول: «أشراف أمتي حملة القرآن». وهو من أهل الله وخاصته «وأهل القرآن هم أهل الله وخاصته» كما عرّفنا بذلك سيدنا المصطفى محمد صلى الله عليه وسلم وكما علمنا أن ندعو «**اللهم اجعلني من أهل القرآن وخاصته**»، إذ قد حفظ صاحبنا القرآن الكريم في السابعة من عمره رحمه الله.

(*) أستاذ الأدب والنقد - جامعة أم القرى.

وإذا كنت لم أقف على سنة ميلاده في مكة المكرمة فقد تضاربت الأقوال عند مؤرخي الأدب ونقاده الذين ترجموا له فقيل كان من مواليد 1927 (الميلادية ولم يعرفوا ميلاده بالسنة الهجرية النبوية المباركة وهذا ما سجله كل من الدكتور عبدالعزيز الدسوقي في كتابه: القرشي شاعر الوجدان[1] وكذلك الأستاذ أحمد الجدع في كتابه: حسن عبدالله القرشي شاعر من الحجاز [2].

وقيل إنه وُلد في مكة عام 1934م وهذا ما عنَّ للدكتور صلاح عدس في كتابه: الحركة الشعرية في السعودية[3]. أما الأخ د. زهير محمد حسين كتبي في كتابه: رجال من مكة المكرمة[4]؛ فقد ذكر ولادته بحي شعب عامر وذلك في 1932/3/12 ميلادية. ولكن أقدم من أرَّخ له عام 1392هـ/1972م هو الدكتور بكري شيخ أمين في كتابه: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ذكر أنه ولد بمكة المكرمة سنة 1344هـ/1925م[5]. أما الأستاذ الأديب والصديق الحميم الأستاذ عبدالسلام الساسي رحمه الله، الذي أهداني موسوعته الأدبية بتوقيعه في 1398/1/8هـ فقد ذكر أنه وُلد عام 1344هـ/1927م[6]، أما ابن أخ الشيخ الساسي وهو الأخ د. عمر الطيب الساسي فقد ذكر أنه وُلد بمكة عام 1344هـ/1926م في كتابه: الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي[7]. وقد قيل إنه وُلد عام 1930م ولا ندري على ماذا نعوّل على وثيقة ولادته وإن كان ابنه الأكبر سعادة المهندس عبدالله حسن القرشي قد ألمح إلى تقديم وتأخير في سنة ولادة القرشي رحمه الله لأمر ما. أما وفاته رحمه الله فقد كانت سنة 1423هـ ودفن بمكة المكرمة.

لمحة من حياة الشاعر:

إن الذين ترجموا لحياة شاعرنا كثيرون، ولكنني لم أعوّل عليهم ووجدت بدلاً من ذلك العودة إلى الشاعر نفسه لأعرف عنه الكثير. وقد قطع الطريق على غيره في التعريف بنفسه وأدبه إذ هو من الكبار أمثال طه حسين

وأحمد أمين وشوقي ضيف وعلي الطنطاوي وغيرهم من كبار الأدباء العرب والإسلاميين الذين خلفوا لنا ترجمات ذاتية عن أنفسهم.

ولقد قدم هذا الشاعر الكبير والأديب والناقد البصير ترجمة وافية عن نفسه سماها «تجربتي الشعرية» ونشرت في دواوينه في مجلدين ضخمين سماهما: «ديوان حسن القرشي» ونشرهما بدار العودة في بيروت عام 1972م وأهداني نسخة من ديوانه بكلمات وعبارات لم أزل أردد قراءتها وأترحم عليه فقد جاء فيها: «لأخي الدكتور محمود حسن زيني الصديق والأديب والإنسان أهدي ديواني تقديراً لشخصه وتكريماً لعطائه الكبير، المخلص حسن عبدالله في 1394/3/25هـ».

ولم يزد رحمه الله على مقدمته النقدية المهمة هذه المعبرة عن تجربته الشعرية حتى بعدما كرم في الاثنينية للشيخ الأديب المفضال عبدالمقصود خوجة وحضرت تكريمه مع من كرّمه من جدة في 1404/2/3هـ ونشرت كلمته في الجزء الثاني من الاثنينية عام 1404هـ وحضر تكريمي في الاثنينية بعده بعشرين عاماً في 1424/3/25هـ وقد غمرني بكلمة لا أنساها له، تغمده الله بواسع رحمته، آمين.

عبقريته الشعرية:

تفتحت عينا شاعرنا في بيئة شاعرية وعاش في قدسية المكان، مكة المكرمة. كان أبوه شاعراً مقلاً كان حافظاً لقصائد يرددها فوقعت على سمع هذا الابن العبقري فاختزنها في مخيلته وكان أبوه راوياً فذاً للشعر فتفتقت عبقرية هذا الابن منذ أيامه الأولى. كان يريد أن يتكلم في المهد وكان يريد أن يقدم نتاجاً ناضجاً مشحوناً بالحيوية والدفق ويريد أن يكون الشاعر الذي يشار إليه بالبنان حسب كلماته وقد كان له ذلك بفضل الله، رحمه الله.

وهذه هي ملامح عبقريته الشعرية فلقد رثى والده الذي وافاه الأجل

وهو في ريعان شبابه في سن باكرة ويفاع فأصيب بصدمة نفسية (ليست كصدمة الحداثة؟!) فتفتقت عبقريته بقصيدة رثائية يذكر منها أربعة أبيات منها:

كؤوس المنايا علينا تدور وتزجي بنا في مهاوي القبور

وشعر كهذا يقوله طفل توفى أبوه وهو دون العاشرة لدليل على عبقرية هذا الشاعر.

ومن مظاهر نمو العبقرية عند شاعرنا أنه وهو في الابتدائية عُني «بأن تكون (له) مكتبة خاصة»[8] فكان يدخر من مصروفه ليشتري الكتاب تلو الكتاب.

وكان القرشي طموحاً في تنمية عبقريته وموهبته ليكون شاعر العرب ومنذ نعومة أظفاره وهو في الابتدائية سمع من أستاذه أبياتاً لعنترة العبسي من كتاب البيان والتبيين للجاحظ فتعلق بها ووجد فيها ضالته وأصالته واقتنى كتاب الجاحظ، بل إنه كان يغرق في بحر أبي بحر الجاحظ على حد تعبيره وكانت له مكتبة خاصة كانت الأساس حتى يترك لقراء العربية وعشاقها مكتبة تضم آلاف الكتب المتباينة وتحفل بشتى الموضوعات وقد كان له ذلك.

وكان من ثمرات هذه العبقرية الشعرية أن خلف لنا ديواناً ضخماً يضم ثمانية عشر ديواناً مكوناً من الشعر الإسلامي والقصصي والاجتماعي والسياسي وهي:

1 – البسمات الملونة (بيروت عام 1947م).

2 – مواكب الذكريات (بيروت، 1951م).

3 – الأمس الضائع (القاهرة، دار المعارف، عام 1957م).

4 – سوزان (بيروت، 1963م).

5 – ألحان منتحرة (بيروت، 1964م).

6 – نداء الدماء (بيروت، 1964م).

7 – **النغم الأزرق** (بيروت، 1966م).

8 – **بحيرة العطش** (بيروت، 1967م).

9 – لن يضيع الغد (بيروت، 1968م).

10 – فلسطين وكبرياء الجرح (بيروت، 1970م).

11 – **زحام الأشواق**، 1972م.

12 – **عندما تحترق القناديل** (الدار التونسية، 1973م).

13 – **زخارف فوق أطلال عصر المجون**، 1979م.

14 – رحيل القوافل الضالة (بيروت، 1983م).

15 – أطياف من رماد الغربة (1989م).



16 – عندما يترجل الفرسان.

17 – المشي على سطح الماء[9].

18 – ستائر المطر وغيرها ودواوين.

ولا يعني هذا العدد الهائل من الدواوين أن صاحبنا كان شاعراً عادياً إذ «الكم» ليس هو المهم ولكن «الكيف» هو الأهم وقد لا تكون القلة فيصلاً في الشاعرية وكذلك الحال في الكثرة قد لا تكون كذلك فالمتنبي لم يترك لنا دواوين كثيرة بل تربع على عرش العبقرية في الشعر والتميز على كثير من الشعراء فكان شاعرهم. وقد لا تسقط «القلة» من الشعر من يستحق الريادة في الشعر كطرفة بن العبد حتى قال عنه محمد بن سلام الجمحي الناقد الشهير في كتابه: «طبقات فحول الشعراء الجاهليين الإسلاميين: لو أردفها بغيرها لقدمته في طبقته من الفحول ويقصد بذلك سمطه الشهير:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وطرفة لم يعمر طويلاً إذ قتل وهو ابن العشرين في قصة مع خاله المتلمس.

وقال ابن سلام مثل ذلك بشأن عبيد بن الأبرص صاحب القصيدة الشهيرة:

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

«لو شفعها بغيرها لقدمته على من هم في طبقته». أما شاعرنا حسن القرشي فإن هذا النتاج الشعري الكثير المتميز كان مما يملأ نفسه ثقة في شاعريته وأنه كما تمنى أن يكون الشاعر الذي يشار إليه بالبنان. وحقاً فقد أنصفه النقاد المعاصرون في البلاد العربية في مصر والشام وأوروبا وقدروا موهبته الشعرية وعبقريته قبل أن تقدر محلياً في بلده.

مكانته الشعرية والأدبية:

يحتل الشاعر القرشي حسن عبدالله القرشي مكانة متميزة في الأدب العربي الحديث وهي مكانة تصله بالشوامخ من الرواد الذين أصّلوا الفنون الأدبية المستحدثة بصفة خاصة وعُنوا بها إبداعاً ونقداً فجمعوا بين كتابة الشعر والقصة والمسرحية والمقالة الأدبية على نحو ما نعلم من سيرة العقاد وطه حسين والمازني..»[10] على حد تعبير د. عبدالعزيز شرف.

ولقد نال شاعرنا الإسلامي الكبير شهادة رفيعة من عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين إذ قدمه لقراء العربية بمقدمة تعتبر بحق شهادة رفيعة للقرشي الشاعر والإنسان جعلت شاعرنا بهذه المقدمة لديوانه الثالث: «الأمس الضائع»[11] في عداد الشعراء الرواد الإسلاميين الذين يشار إليهم بالبنان. وجاء في هذه المقدمة النقدية الرائعة ما نص عليه عميد الأدب العربي بقوله: «ولقد سمعت بين من سمعت من الشعراء شعر الأستاذ الصديق حسن عبدالله القرشي، و لم أكد أسمعه حتى كلفت به وتمنيت أن أراه منشوراً يقرؤه الناس في الحجاز وفي غير الحجاز من أقطار الأرض.

والأماني تخدع أصحابها أحياناً، ولكنها تسمح لهم أحياناً أخرى، ويظهر أنها سمحت لي بشعر الأستاذ الصديق، فها هوذا يهيأ للنشر وهأنذا

أسعد بتقديمه إلى القراء، وسيقرؤونه وسيعلمون أنه قد آن لشعر الحجاز أن يحتل مكانه الممتاز بين الشعر الحديث!»(12).

ويضيف عميد الأدب العربي الحديث إلى تلك الشهادة شهادة أخرى أرفع منها إذ يجعله رائداً يبشر البيئات الأدبية **العربية بأن مهد الشعر الحجازي الإسلامي** قد استأنف مشاركته يقول ما نصه: «وإني لسعيد أن يعرف **العالم العربي هذا الشاعر المجوّد** من شعراء الحجاز، وعسى أن يكون شعره طليعة رائعة لشعر كثير من زملائه، فيه كثير من روعة وكثير من تجويد. ولو لم يكن لهذا الديوان إلا أن يبشر البيئات الأدبية العربية بأن مهد الشعر الحجازي الإسلامي قد استأنف مشاركته في إغناء النفوس وإمتاع العقول والقلوب لكان هذا كثيراً، فكيف وفيه فوق هذا كله ما في الشعر الجيد الممتع ما يشوق ويروق ويرضي طلاب الرصانة وعشاق الجمال؟!»(13).

وهذه شهادة لا تقدر بثمن إذ يثني د. طه حسين على شاعرية حسن القرشي المتميزة ويجعله رائداً لشعر الحجاز الإسلامي.

ولعل هذه الشهادة التي نالها شاعرنا الكبير كانت أول شهادة تمنح من عميد الأدب العربي لشاعر الحجاز المكي الإسلامي حسن القرشي وهي الشهادة التي حفزتني أن أطلق عليه الشاعر الإسلامي.

وجاء الديوان الثالث لشاعرنا القرشي ليفوز بالاعتراف بموهبته الشعرية التي نادى من قبل في ديوانه الثاني: «مواكب الذكريات» المنشور في عام 1370هـ/1951م بضرورة وصول الشعر في بلادنا إلى البلاد العربية لأن «ما صدر من دواوين شعراء بلادنا هو نزر يسير» ولهذا يرى شاعرنا أنه من الحق «على شعرائنا الموهوبين أن يغذّوا السير في ميدان النشر ليلحقوا بالركب المرفل وليواكبوا القافلة المخبة، وحقَّ على القراء والنقاد والأدباء في سائر ديار العروبة وأقطارها الحبيبة وفي كل بلد ينطق بالضاد أن يقرؤوا إنتاجهم أن يوجهوه وينقدوه فتلك رسالة النقد وذلك واجب الأديب»(14).

وما إن سنحت الفرصة لشاعرنا الكبير حتى نشط واهتبلها وأخذ الاعتراف بموهبته وشاعريته من عميد الأدب العربي في مقدمة ديوانه الثالث «الأمس الضائع». ونشرت دواوينه وكتبه وقصصه ومسرحياته كبريات دور النشر الشهيرة في مصر ولبنان وتونس وغيرها من المكتبات العالمية ويشهد لنفسه أنه «قدر نشر إنتاجه النثري والشعري في جميع الصحف والمجلات المحلية وكبريات المجلات الأدبية الشهيرة»[15].

ولقد جاءت من قبل شهادة أديب كبير كانت مجلة «الرسالة» منبراً تخرج فيه كثير من أدباء العربية والإسلامية في عصرنا أفاد منها كذلك شاعرنا القرشي. وهذه الشهادة نقرأها عام 1370هـ/1951م في مطلع ديوان «مواكب الذكريات» يقرظ بها الأديب الشهير أحمد حسن الزيات ديوان القرشي بقوله: «في مواكب الذكريات نفحات من الحجاز، ولمحات من قريش ونغمات من أبي ربيعة! وإن في أولئك كله الدليل على أن مشارق النور لاتزال تُهدي، ومنازل الوحي لاتزال تلهم»[16]. رحمه الله. وقال عنه الأديب العربي الشهير الأستاذ محمود تيمور (شيخ القصة وصاحب الأمثال في مصر في العصر الحديث يقول: «بين يدي الآن إضمامة من الأقاصيص القصار كتبها الأستاذ الصديق حسن عبدالله القرشي قرأت جملة منها في جلسة طيبة فرأيتني أتمثل في مجموع ما قرأت شخصية كاتب يتألق بميزات ليست تطفلاً على الفن القصصي ولا إقحاماً له، وإنما هي أدوات تمكن لصاحبها أن يكون له في عالم القصة جولة وصولة.. وفي أقاصيص الأستاذ القرشي أصداء المجتمع العربي في خصائصه الهادئة وطبيعته المطمئنة وسذاجته المحببة.. إذ يتناول الظواهر الاجتماعية التي هي أقرب إلى الفطرة.. وفي طائفة من أقاصيص هذه الإضمامة يتدسس الكاتب إلى دخائل النفوس فيجلو بواعث ما تبدى...»[17]. ووصفه الشاعر الحداثي عبدالوهاب البياتي صديقه بأنه **شاعر الجزيرة** وقال عنه: «الأستاذ

القرشي شاعر الجزيرة العربية، مهد الشعراء ووطنهم الأول ووطن شعرهم.. فتحية له ولشعره»[18].

ويصفه كذلك الشاعر الحداثي بلند الحيدري بأنه «شاعر متميز بخصوصيته». ويعترف أبو الحداثة العربية الشاعر أدونيس بأنه حين يقرأ حسن عبدالله القرشي يقرأ الحجاز ويقول: «في كل حال ينقلني شعر حسن القرشي إلى مواطن تختبئ في الذاكرة هي أجمل المواطن التي أعرفها. أحييك يا صديقي الشاعر حسن.. أنت يا من توقظ الحاضر والمستقبل فيما توقظ الذاكرة».

وينصف الشاعر محيي الدين فارس شاعرنا فيقول فيه كلمة حق نوافقه عليها إذ يقول: «هذا القادم هو الشاعر الملهم حسن عبدالله القرشي المملوء بكنوز المحبة، والمعني دائماً بالحياة والحب والخير والجمال».

أما شهادة الشاعر الحداثي الشهير صلاح عبدالصبور فيجعله شاعر أهل الحجاز إذ يقول: «كان لابد أن يكون لهذا الجيل من أهل الحجاز **شاعره** وكان هذا الشاعر هو حسن عبدالله القرشي.. وسترى في شاعرنا الحجازي هذا الشعر الجديد»[19]. أما الشاعر الحداثي الآخر سميح القاسم فيصفه بأنه صناجة شبه جزيرة العرب يقول عن الشاعر النابغة حسن القرشي: «من عبق الصحراء الحار يأخذ أخي وصديقي صناجة شبه جزيرة العرب الأستاذ الشاعر حسن عبدالله القرشي أفقاً لمفرداته الفريدات ومدى لوجدانه العربي الأصيل، ويذهب في واحات الضاد مفعماً بوهج الشعر، باحثاً عن واحات الروح، وهاهو ذا يعبُر أفق أجدادنا الأوائل بجناحين من صدق الشعور ومصداقية الفن الشعري الرصين ليحيينا بمطالعه المشرقة ولنرد التحية بما أوتينا من قلوب: هَلاً بِكَ»[20].

القرشي في نظر النقاد والدارسين في العالم العربي والغربي:

جاء في خاتمة ديوان الشاعر القرشي المهدى إليَّ في الجزء الثاني منه بما تحدث القرشي عن نفسه فقال: «تحدث عن أدبه وقرظه ونقده عدا صفوة الأدباء

السعوديين كالأساتذة: محمد حسن فقي ومحمد حسن عواد وحسين عرب وحسين سرحان وعزيز ضياء وأحمد عبدالغفور عطار (وجميعهم رحمهم الله شعراء كبار) وعبدالله عبدالجبار وعبدالله الغاطي وعبدالعزيز الرفاعي، وكثيرون من مشاهير أدباء العالم أمثال: طه حسين، أحمد حسن الزيات، عبدالوهاب عزام، محمد علي الحوماني، محمود تيمور، عيسى الناعوري، أحمد رامي، حسن كامل الصيرفي، مصطفى عبداللطيف السحرتي، صلاح عبدالصبور، عبدالعزيز الدسوقي، عباس حسن خضر، صالح جودت، جورج صيدح أحمد كمال زكي، محمد فهمي، أحمد الحوفي، محمد عبدالمنعم خفاجي، عبدالفتاح البارودي، محمد الفيتوري»[21].

وقد وقف د. عبدالعزيز الدسوقي عند تجربة الشاعر الشعرية ودرسها في كتابه: القرشي شاعر الوجدان[22] وفيه يسميه الشاعر الكبير فيقول: «حسن عبدالله القرشي.. شاعر كبير أسمع صوت الشعر في المملكة العربية السعودية بقوة سائر أرجاء الوطن العربي وخارج حدود هذا الوطن.

ويضيف قائلاً: «وشخصية حسن عبدالله القرشي شخصية خصبة متعددة المواهب. فهو باحث جاد يكتب الدراسة الأدبية في صبر وأناة. وهو ناقد أدبي مرهف الحس نافذ البصيرة، وهو كاتب اجتماعي معني بدراسة المجتمع والعلاقات الإنسانية. وهو قاص دقيق الملاحظة بارع التصوير في رسم البيئة المحلية.

ثم هو قبل كل هذا – شاعر من **أخصب شعراء الوجدان** في شبه الجزيرة العربية أبدع في كل مجالات الشعر، ولكن التجربة الوجدانية استأثرت بمعظم أشعاره واستغرقت طاقته الفنية..»[23].

ويقول عنه في موضع آخر: «وفي رأيي أن القرشي يمثل المثقف العربي الحديث المرتبط بجذور أمته الثقافية والروحية المتفتح على أحدث تيارات

العصر الحديث الفكرية والفنية» ويرى أنه من «مدرسة متفردة أصيلة تهضم كل الثقافات وتنفتح على كل التيارات العالمية والإنسانية ويتحول كل ذلك بصورة تلقائية في داخل وجدانها إلى مركب جديد يطور الحياة في مجالاتها المختلفة من أدبية وفكرية وسياسية واجتماعية ويمكن أن نطلق عليها «المدرسة الفوقانية». ونرى هذا الناقد يجعل القرشي من أولئك الكبار من المدرسة الفوقانية التي من أبنائها – في نظره –: عبدالقادر القط وأحمد هيكل وعبده بدوي وعز الدين إسماعيل وعبدالرحمن فهمي وسعد حامد في مصر ونازك الملائكة وهلال ناجي ويوسف عز الدين في العراق وشكري فيصل وعبدالكريم الأشتر في سورية وهارون هاشم رشيد (فلسطين) وعبدالله زكريا... وغيرهم»[24].

ولا نعجب إذا رأينا هذا الشاعر المجود على حد تعبير د. طه حسين أن يضمه الناقد الكبير عبدالقادر القط ويسلكه في دراسة نقدية نال بها القط جائزة الملك فيصل العالمية في الأدب العربي، وكنت والحمد لله ضمن الفريق الذي رشحه في لجنة الاختيار والترشيح لتلك الجائزة، وهذا شرف أعتز به.

وإذا كان الدارسون قد ألمّوا بشيء عن الاتجاه الوجداني لكن الأستاذ الناقد القط قد وضع الاتجاه الوجداني في سياق متطور منذ بدايته حتى انحساره[25]، حسب عبارة القط نفسه. لكن شاعرنا القرشي لم يغب كما لم يغب الشاعر الوجداني د. غازي القصيبي عن هذا الاتجاه الذي خلصه الناقد القط مما وصم بالاتجاه الرومانسي وشتان بين رومانسية غربية خالصة وبين وجدانية عربية إسلامية أصيلة.

وضمن المرحلة الأخيرة التي عُني بها الأستاذ القط جعل فيها الشاعر غازي القصيبي من أقدر الشعراء الشباب على تصوير تلك النزعة..»[26].

وكان الشاعر القرشي ثاني اثنين من الشعراء الشباب من جميع الشعراء السعوديين الذين اهتم الناقد الكبير عبدالقادر القط بشعره وشاعريته إذ وقف عنده ملياً ودرس ديوانين من شعرهم هما: «النغم الأزرق» (بيروت، 1966م)

وألحان منتحرة (بيروت، 1964م) ويرى في تعبيرات القرشي في قصيدته: (النغم الأزرق)[27] التي مطلعها:

اقتربي كالظنّ، لا تقلقي مصباحُنا مِن طلعة المشرق

«تعبيرات ليست بعيدة عن طبيعة الشعر الوجداني.. لكنها تمتاز بمنجزاتها المبتكرة التي تجسم العواطف والأحاسيس بألفاظ فيها كثير من الجدة والطرافة»[28].

ولم يكتف الناقد الكبير بالإشادة والإشارة إلى جهد هذا الشاعر الوجداني فحسب بل أشار إلى أن الشاعر «قد يتحدث في هذا الاتجاه عن بعض همومه، لكنه حديث – على حرارته – ينطوي على كثير من التلطف والخفة المتمثلة في إيقاع بعض القوافي التي شاعت عند بعض هؤلاء الشعراء» ومن ذلك قول حسن عبدالله القرشي أيضاً بعنوان: «شقية»، وهو عنوان نصادف كثيراً من أمثاله عند أصحاب تلك النزعة من ديوانه «ألحان منتحرة»[29]:

لقيتُها في ذات أمْسيّة واجمة تَشْدُو بأُغْنيّة

ومنها:

شقية أنت، فهل لي أنا أنا الشقي أعطيكِ ما فيّهْ

على أن الأمر الجدير بالذكر والإشادة به هو أن شاعرنا قد نبغ وعُرف واشتهر في العالم العربي قبل عالمه المحلي ولم يحدث ذلك لأي شاعر قبله إذ لم يصل أحد من أنداده الشعراء إلى ما وصل إليه القرشي الشاعر المكي. ولم يكن ذلك فحسب بل إنه الأول في هذا المضمار من العناية والذكر والإشادة بنبوغه وعالميته في الشعر والأدب.

أما هو عند الأخوات الأديبات شاعر رائع هكذا وصفته وقدّرته «غادة السمّان» الشهيرة في عالم الأدب والأدباء والنقاد فقالت عنه: «... آتٍ من مسقط رؤوس أجدادنا ومسقط قلوبنا في الجزيرة العربية.. القرشي ابن مكة

المكرمة حمل المشعل العربي القديم المضيء.. في حكمته ضراوة الدورة الدموية لحضارة الأجداد وطراوتها استطاع أن يصالح الفراهيدي مع دفء القلب ونبض الحديث... **شاعر رائع نُحبّه**»[30].

وهناك حقيقة من الواجب عليّ أن أشير إليها فشعراء هذه المملكة وأدباؤها لم تكن لهم الجرأة لسبب أو لآخر أن يتخطوا حدود هذه المملكة فبقوا محليين و لم يعرفوا في العالم العربي وغيره إلا قليلاً منهم وكان الأول في الجرأة فيهم شاعرنا السفير للدولتين العربيتين السودان وموريتانيا. واستطاع قبل سفارتيه أن يُعرف إذ استطاع بعلاقاته الاجتماعية وبجرأته في تخطي الحدود إلى مصر ولبنان والشام وغيرها من البلاد أن تنشأ علاقة حميمة بينه وبين كبار الأدباء والنقاد والمثقفين بل وجعلت علاقاته إلى حدود العالم الأوروبي ووصلت أشعاره إلى الأندلس السليب وفرنسا وبريطانيا والصين وإيران واليونان.

ويؤكد على هذا ما وجدناه مما يؤيد رأينا فيه ما قاله الأديب أحمد الجدع في موسوعته: شعراء العرب المعاصرون، حسن عبدالله القرشي شاعر من الحجاز (المطبوع في الأردن ثلاث مرات كان آخرها في عام 1407هـ/1986م. وفيه يستهل كتابه بقوله «قليل هم أولئك الذين يعرفون شيئاً ذا بال عن الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية ثم بعامة والحجاز عنها بخاصة».

و لم يستطع الشعراء في المملكة العربية السعودية أن يتخطوا حدودها حاشا نفر محدود منهم، يرأسهم الشاعر حسن عبدالله القرشي. لقد استطاع **الشاعر المبدع** – كما يسميه –: حسن القرشي أن يفرض نفسه على دنيا الشعر العربي وأن **يحجز لنفسه مكاناً في نادي الشعراء العرب..**»[31].

ويراه هذا الباحث: «في طليعة المساهمين في نهضة الشعر الحجازي المعاصر ويرى ديوانه «البسمات الملونة» من معالم هذه النهضة»[32].

ويشهد هذا الناقد أنه قد «رحبت بشعر القرشي كبريات الصحف

والمجلات في العالم العربي فنشرت له المجلات المصرية واللبنانية والأردنية والسورية والتونسية والعراقية والكويتية والقطرية، فلقد قرأنا شعره منشوراً في الرسالة والآداب والأديب والفكر والأقلام والعربي والدوحة وهي مجلات ذات شهرة أدبية عريضة»(33).

وأضيف إلى ما قاله هذا الباحث بأن جميع تلك المجلات لم تكن لتنشر في ذلك الزمان لأحد أبداً إلا إذا ثبت لها ما يؤكد جدارته وكفاءته وقدرته الشعرية والأدبية ونبوغه كذلك.

وتكفينا في نهاية المطاف عن شاعرية هذا الشاعر الدبلوماسي المكي القرشي حسن عبدالله القرشي ما عني به الغرب وما اهتم به من شعر لهذه العبقرية الشعرية الناضجة كما يحلو لأستاذ الأدب الحديث بجامعة فلوريدا بأمريكا وأستاذ الأدب الحديث بجامعة مدريد(34) أن يسميه فقد قال عنه فيدريكو أربوس هذا: «لقد أمنعت النظر في أدب وشعر الأستاذ الكبير حسن عبدالله القرشي فتكشف لي كل أولئك عن عبقرية ناضجة. لقد طرق الأستاذ القرشي كل أبواب وفنون الأدب العربي بفكر سليم ومنهج قويم وحلّق في ذلك وأبدع، ومؤلفاته ودواوينه خير دليل على ذلك.

وهذا ما أتاح له الشهرة العريضة بين أبناء وطنه وبين كبار الأدباء والشعراء العرب.. قد احتفى الكثيرون منهم بأدبه وقرظوه ونقدوه.

ولقد ترجم شعره إلى لغات حية عديدة (وهنا أقول إنه أول شاعر وأديب من أدبائنا يترجم شعره بالفرنسية والإنجليزية والإسبانية والصينية والإيرانية واليونانية وبذلك فقد أصبح القرشي، بالإضافة إلى شهرته في العالم العربي ومعروفاً على المستويين الشرقي والغربي، **الأمر الذي لم يتح إلا للقليل جداً من الأدباء**»(35).

ويختم هذا المستشرق الأمريكي أقواله في القرشي بقوله في شهادة

صريحة بعالمية القرشي في إبداعاته وشعره ونقده وقصصه ومسرحياته: «ولا أكون مبالغاً إذا قلت إن القرشي واحد من الذين يستحقون أن يفخر بهم الفكر الخلاق في عالمنا، وأنه أيضاً بثقافته الممتازة جدير بكل ذلك، ولمكانته الرفيعة فقد اختير عضواً بمجامع اللغة العربية في سوريا ومصر والأردن والعراق[36]».

ولعلي أخلص إلى رأي خاص في شاعرنا القرشي لا أكون مبالغاً فيه فأقول: إننا أمام شاعر عالمي كبير وليس هذا فحسب بل إنه أول شاعر مكي عربي في العالم العربي وهذه الأولوية كانت تدفعه إلى أن يكون الأول في كل فن شعري وقصصي ونقدي. فهو أول شاعر كسر أطواق المحلية ليُسمع ويُقرأ ويُكتب عنه في مصر والبلاد العربية وغيرها ويشير إلى هذه الحقيقة الناقد المصري د. صلاح عدس بقوله: «وهنا يلاحظ أن شاعرنا حسن عبدالله القرشي يختلف عن كل شعراء وأدباء السعودية في أنه أكثرهم شهرة في مصر وربما كان السبب هو أن معظم إنتاجه لم ينشر بالسعودية وإنما نشره بمصر «وهو أول شاعر يطبع نتاجه الشعري والأدبي في دور النشر الكبرى في العالم العربي كله، وهو أول شاعر يترجم أدبه إلى لغات عدة، وهو أول شاعر ناقد يقدم دواوينه برؤيته النقدية الخاصة، وهو أول شاعر سفير اكتسب تجارب عديدة وخبرات أهّلته لأن يكون في الأولوية سفيراً في دولتين عربيتين هما السودان وموريتانيا. ويقول عنه د. صلاح عدس: «يذكرنا بالسفراء والوزراء الذين أثروا تراثنا بإنتاجهم الشعري والأدبي»[37]. وقد سبق شاعرنا الدكتور الشاعر السفير غازي القصيبي وهذا من باب الإنصاف للشاعر القرشي رحمه الله.

ولعل فيما قدمه الدكتور صلاح عدس وختم به دراسته الفنية عن حسن عبدالله القرشي (حياته وأدبه) يعتبر إنصافاً لشاعرنا المكي السفير والأديب والناقد والقاص المسرحي حسن عبدالله القرشي إذ نص على أنه «بعد أن طاف بالعالم الفني لكاتبنا حسن عبدالله القرشي أدرك أننا أمام كاتب من كتّاب الصف الأول في عالمنا العربي، فقد كتب الدراسة النقدية والشعر والقصة والمسرحية

وأبدع في كل فن منها مما يذكرنا بجيل العقاد وطه حسين والمازني والحكيم ممن قرؤوا كل شيء وكتبوا كل شيء فكانوا الرواد والعمالقة قبل أن يظهر بعدهم الجيل التالي من المتخصصين في فن واحد فقط كالشعر أو الرواية.

كما ندرك أننا أمام شاعر عالمي لأنه صاحب رؤيا ومضمون إنساني عام ولأنه استطاع أن يتخطى حدود بلده السعودية فحقق ذيوعاً في مصر والعالم العربي، ولم تعقه حدود اللغة عن الانتشار في أوروبا فكان من شعرائنا القلائل الذين ترجمت أشعارهم إلى عدة لغات فصدر له مثلاً في أسبانيا مختارات شعرية بعنوان Antalogia poetica ترجمة المستشرق[38] Fedrico A-bos». وأقول قد أهداني ابن الشاعر سعادة المهندس عبدالله حسن القرشي نسخة من هذه المجموعة فيها النص العربي وأمامه الفرنسي وقد قام بالترجمة العربية إلى الفرنسية كل من: سامية عقل Samia Akel (أو عقيل؟!) وعباس توربي Abbas Torbey ونشر القصائد في دار أرفيون 1989 ،Arfuyen عام 1989م باريس وقد قامت هذه الدار الفرنسية باختيار نماذج لكبار السفراء العرب في العصر الحديث والقديم فترجموا لأمير الشعراء شوقي ونزار قباني وكمال خير بيك Niffari والقرشي ولربيعة والشنفرى وكتبت دراسة عن حياة وشعر القرشي بالفرنسية ودرسوا دواوينه (ص 47–46) ولاحظت التوافق في الاختيار بين الترجمتين الفرنسية والأسبانية اللتين نشرتا في عام 1989م بباريس ومدريد فقد كانت القصائد المختارة إلى الفرنسية هي: عندما ينكسر الحلم، سياط الذئاب، في عذاب الصمت، وشاطئ الضياع، ولمن المجد، من أطياف الغربة، بحيرة العطش.

وزاد الدكتور عدس في إنصافه لشاعرنا أن أشار إلى أنه «ظهرت (لشاعرنا) مجموعة شعرية أخرى عن دار أرفيان للنشر بعنوان بحيرة العطش .L"etang de la soif

هذه المختارات المترجمة إلى الأسبانية هي من دواوين الشاعر القرشي نشرت في مدريد وهي زخارف فوق أطلال المجون ومنه قصيدة عندما تتقصف الخيام (p. 184) وقصيدة بيروت في قبضة الزحام (175) وقصيدة عندما ينكسر الحلم (169) وزخارف فوق أطلال عصر المجون (ص 163)، وقصيدة غادتي شهرزاد (ص 156). ومن ديوان رحيل القوافل قصيدة الشاعر القرشي: ارتهان الحصان (149) وقصيدة عصب الرمال (143)، وأكبر من غربة المستحيل (142) وقد سقط بيت من الطباعة فأضافه الشاعر بخط يده في ص (141)، وعلى شرفة الشمس تعبر كل الجسور، وقصيدة: كنت لي (p. 138)، وحقل النار (p. 135).

أما ديوان النغم الأزرق فترجمت قصائد، منها: انتظار ص 231، وقصيدة أطفالي (p. 127). أما ديوانه: بحيرة العطش فترجم منه: رسائل قصيرة (p. 121)، ومن ديوان زحام الأشواق اختيرت قصيدة: لمن المجد (p. 112)، وعطر الحب (p. 110). أما من ديوانه اختيرت قصيدة: عندما تحترق القناديل، وترجمت قصيدة: حوار مع الحزن (p. 106) وقصيدة: عندما تحترق القناديل (p. 98)، وقصيدة سياط الذئاب الصفر (p. 92)، وقصيدة: في عذاب الصمت (p. 86) ومن أطياف الغربة (p. 81).

وهذه القصائد المختارة تمثل الدواوين السبعة التي اختارها المستشرق ليترجمها وليتحدث عنها في مقدمة (pp. 7-11).

هذا وقد استطاع د. عدس في دراساته أن يقدم له أنموذجاً للجدية والموضوعية والمنهجية في النقد الأدبي. كما استطاع في قصصه أن يقدم تحليلاً لمجتمعاتنا العربية بنماذجها وشرائحها وسلبياتها فكان بذلك ليس فقط عربي اللغة وإنما أيضاً عربي الموضوعات والمضمون. كما استطاع أن يكشف أعماق النفس البشرية ومأساة الإنسان العربي المعاصر في قصصه وشعره من خلال تكنيك متميز وبناء درامي متكامل ونسيج فني دقيق دون أن يقع في هوة التعقيد

والإلغاء باسم الحداثة، مما جعل إنتاجه الشعري والأدبي تجسيداً فنياً لفلسفة البلاغة العربية وخصائصها التعبيرية، وجعل له انتشاراً وجاذبية عند القراء، وبذلك اكتملت دائرة الاتصال بينه كمرسل وبين القارئ كمتلق، وهذا ما يفتقده الكثيرون من كتاب الألغاز في الشعر والقصة هذه الأيام، رغم ما يثار حولهم من طنطنات جوفاء.. وهكذا نرى أن شعر حسن عبدالله القرشي جاء تعبيراً عن المأساة بأبعادها الثلاثة: البعد الذاتي والبعد القومي والبعد الفلسفي الإنساني. ويختم الدكتور صلاح عدس تقديره لشاعرنا الكبير القرشي رحمه الله بقوله: «فإنه برغم الكم الهائل من الحزن والإحباط في شعر وقصص حسن عبدالله القرشي إلا أنه قد أعطانا كماً هائلاً من المتعة الفنية وبذلك **كان إنتاجه الفني إضافة جديدة** لأدبنا العربي مثلما كانت حياته إضافة تثري حياة أمتنا والحياة الإنسانية»(39).



القرشي شاعر إسلامي:

أحسب أن ما قاله الدكتور صلاح عدس عن شعر القرشي بأنه جاء تعبيراً عن المأساة بأبعادها الثلاثة: «البعد الذاتي والبعد القومي والبعد الفلسفي الإنساني»(40)، وكذلك ما قال عن نتاجه الشعري الذي في نظره «يتميز بالضخامة من حيث الكم وبالتعدد والثراء من حيث الكيف». أما من حيث المضمون والتجربة فقد مر إنتاج شاعرنا بمرحلتين. أما المرحلة الأولى فهي المرحلة الرومانسية (وهذه سأناقشها وأرد عليها)، وفيها تجلى البعد الذاتي للمأساة الشعرية لديه، وأما المرحلة الثانية فهي مرحلة البعد القومي والبعد الإنساني أو الفلسفي للمأساة الشعرية.. إلخ(41) فهذا – في نظري – كلام مكرور من جهة ومن ناحية أخرى تعميم في الحكم وسرد لمصطلحات لا طائل تحتها.

أما من ناحية حصر نتاجه في المرحلة الأولى في دائرة الرومانسية فيكفينا في حقه أن نعرف أن كبير النقاد في عصرنا الحاضر الحائز على جائزة الملك فيصل

العالمية في الأدب العربي أ. د. عبدالقادر القط خلصه هو والشاعر القصيبي مما وصمه به من الرومانسية الغربية وسلكهما في سلك الاتجاه الوجداني. وأكرر ما سبق أن قلته في هذا البحث شتان ما بين رومانسية غربية خالصة وبين وجدانية عربية وإسلامية أصيلة، إذ إن الاتجاه الوجداني في نظري قد نشأ تحت مظلة عربية وإسلامية قديمة منذ الفجر الأول لشعرنا العربي الأصيل.

وما لنا نذهب بعيداً وقد وفّر علينا الجهد إذ قد عرّف القرشي بنفسه وبتجربته الشعرية وثقافته واتجاهه فلم نر في كل ذلك ما دل على أنه رومانسي إذ اعترف الشاعر في «تجربته الشعرية» بقوله: «ولا شك أن من مكونات ثقافتي بدءاً، عدا كتب الأدب العربي القديمة وكتب المنفلوطي والزيات ثم العقاد والرافعي على اختلاف مدرستيهما وتناقض فكريهما.. ولقد كان الرجلان بلا جدال مدرستين مختلفتي الاتجاه وهامتين في أدبنا المعاصر.. وقرأت طه حسين وسحرني أسلوبه – ناقداً أو باحثاً وملخصاً، ثم عرفته شخصياً – وكتب لي فيما بعد – مقدمة ديواني الثالث «الأمس الضائع»».

ووضح هذا الناقد الشاعر القرشي لكل ذي بصر وبصيرة أنه لم يكن منغلقاً على نفسه في ثقافته المحلية والعربية بل انطلق وقرأ الآخر يقول ما نصه: «كما قرأت خلاصة ما ترجم من روائع الأدب الغربي لأوسكار وايلد وتوماس هاردي وبيرنارد شو وإليوت وسانت بيق وفير لين، ورامبو، وبودلير، وفيكتور هوجو، ولامارتين، جيته، وجان جاك روسو، وكامي، وسارتر، وتولستوي، ودوستوفيسكي، وجوركي، وإقبال، وطاغور، والفردوسي، والخيام، وغيرهم على اختلاف عصورهم ومناحي اتجاهاتهم وعناصر عطائهم من فلسفة وقصص وشعر ونقد.

ولقد تدانت لي بذلك آفاق من المعرفة الإنسانية لا أنكر مدى تأثيرها في تعميق تجاربي وتفتح نظرتي للحياة»[42].

وقد اعترف هذا الشاعر الكبير والناقد الحصيف بأنه حسب كلماته كان «من السهل عليّ أن أفيض كثيراً في وصف تجربتي الشعرية كما عايشتها وأعايشها، وأن أسترسل في توضيح جوانب الرؤية الشعرية كما مارستها وأمارسها ولكن عاقني عن هذا عاملان لهما قيمتهما وأهميتهما:

الأول: أن أترك للناقد الحرية المطلقة في أن يسلك الطريق الأرحب إلى ذلك لاسيما وقد وضعت على الطريق صوى تهديه في مسيرته، ومفتاحاً يمكنه به أن يجد سبيله إلى نقد هذا الشعر وتقويمه.

والثاني: أنني قد صدّرت أكثر دواوين مجموعتي بمقدمات قد تطول أو تقصر، وفي هذه المقدمات لمحات عن حياتي الشعرية، واهتماماتي الفكرية تكمل جوانب الصورة وتشرح ملابساتها وتضع الرتوش على ما غمض من ظلالها وألوانها وما انفرج من فحواها وزواياها»[43].

ويختم تجربته بقوله إنه يقف بين أصدقائه مستهدفاً للاعتراف. يقول: «ومادام أن الهدف من ورائه (ويعني حديثه بين أصدقاء خلّص) هو المساهمة في توضيح جوانب شخصيته لشعار **يقف بينهم مستهدفاً** للاعتراف[44].

وكان من قبل في تقديمه لديوانه الأول (البسمات الملونة) في طبعته الأولى عام 1947م لم يصرح فيه انتماءه للرومانسية ولا للرومانسيين ولكن يبين فيه أنه وجداني يقول: «والبسمات الملونة (ديوانه الأول) في بحر ما غمره من شعور في خضم عمره تجد بها أصداء نفسه وهواتف وجدانه بالقدر الذي أتيح له به أن يصور أحاسيسه ويجلوها لك..»[45].

ولئن كان القلق والتطير والحزن من أهم سمات الرومانسية فإن شاعرنا باعترافه وبكلماته يصرح بأن أغلب ما ظهر في ديوانه هذا «البسمات الملونة» إنما هو تفاؤل واستبشار ومرح مما يخرجه من دائرة الرومانسيين ويدخله

في دائرة الوجدانيين وهذه كلماته في مقدمة ديوانه وهي المقدمة الأولى من مقدماته النقدية لدواوينه يقول فيها: «ولئن غلبت على أكثر شعر هذا الديوان نزعة التفاؤل والاستبشار والمرح، فذلك لأن النفس لا تطرب لغير الأمل ولا ترتاح إلا إليه...

وعزاء «البسمات الملونة» أن تترنح هانئة مع تيار الأمل في مصبّه الرغيب»[46]. رحم الله الشاعر القرشي العربي الإسلامي الأصيل.

ولعلنا نرد كل عبث واستنتاجات خاطئة ما قرره الذين اشتغلوا بدراسة شعر القرشي «عن بعد» ورموه بالرومانسية الخالصة والرومانسية الوجودية والمرحلة الوجودية العبثية الرومانسية ومرحلة الوجدان القومي والثوري ومرحلة الرؤيا الرومانسية المتسعة ببعض النزعات الوجودية والعبثية[47] إلى غير ذلك مما شغل الدكتور عبدالعزيز الدسوقي في كتابه «القرشي شاعر الوجدان» وهو عمل لا فائدة منه ولا فائدة في تتبع مراحل نتاج القرشي وهو عمل لا طائل تحته إذ هو مزيج من المصطلحات المتضاربة المكرورة التي لا تستند إلى دليل ولا تصح عن حال شعر الشاعر الكبير حسن القرشي.

وأقول كذلك لصاحب حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر[48] الذي تأرجح في أقواله فمرة يصف القرشي بأنه من «المذهب الابتداعي» ومرة من قبل يصفه بأنه يمزج بين «الواقعية والرومانسية» ويستند إلى رأي الدكتور عبدالله الحامد في «مذهب المجددين» وفي الجملة يراه «من أعلام الشعراء الرومانسيين (هكذا لجدة معانيه وكثرة صوره الشعرية وسعة خياله وتنوع أغراضه وكثرة ما نظم وما أصدر من دواوين)» وهي تعليلات في نظري لا معنى لها إذ ينطبق قوله هذا على كل مذهب شعري واتجاه أدبي.

ولعل مما يضاف إلى مثل هذه الأقوال التعميمية والإسقاطات القولية ما يقرأه القارئ في كتاب «أدباء سعوديون»[49] من أقوال المؤلف: «ولعل في مقدمة العوامل التي دفعته (أي القرشي) إلى عالم الغزل اتجاهه إلى المدرسة

الرومانسية» وظن أن ظروف نشأته الأولى كان لها أثر في إذكاء الحب الرومانسي ونزعة الرومانسية العاشقة الولهى» وكأن الكاتب يحوّر ما قرأه في ترجمة حياة الشاعر لنفسه أنه «حب أفلاطوني صغير»[50] إلى حب رومانسي (غريب في نظرنا). ولا ندري لأي سبب من الأسباب تحول هذا الكاتب من قوله هذا إلى تحوير آخر فذهب في صفحة تالية لقوله ذلك بأن «الحب عند القرشي حب عذري تمازجه نزعة صوفية شفيفة شأن أقرانه من الرومانسيين «وهذا من العجب العجاب أن لا يقر الكاتب على قول فحب رومانسي وحب عذري وحب صوفي ذو نزعة صوفية شفيفة وحب رومانسي. والعذرية والصوفية شأنها شأن سابق تاريخياً عن الرومانسية والرومانسيين بعد اجتياح موجة الكلاسيية في أوروبا، إذ ضاق الرومانسيون بتقديس وعبادة كل ما هو يوناني أو يمت إلى الكلاسيكية اليونانيين فعبدوا الطبيعة وهاموا فيها وقدسوها. على أن هذا الكاتب لم يقف عند الحب الرومانسي والعذري والصوفي فحسب بل ذهب إلى أن القرشي قد غزله «أصداء من غزل عمر بن أبي ربيعة»[51].

ولعله ليس من المبالغة في شيء أن نذهب إلى القول بأن هذا الكاتب ألصق بل أسقط الرومانسية على كل موضوع من موضوعات شعر القرشي سواء أكان ذلك في الوصف أو الشكوى إلى جانب الغزل إذ يرى هذا الكاتب أن الشكوى تيار فني ونفسي في أشعار الرومانسيين وهو عند القرشي «مناظر لما عند الشعراء الرومانسيين في الشعر العربي»[52].

وتأتي هنا الطامة بأن الرومانسية سحبت تأثيراتها على جميع الشعراء في الشعر العربي وهذا قول فيه ما فيه يحاسب عليه صاحبه إذ الرومانسية لم توجد في العصر القديم فكيف بها تؤثر حتى في «الشعر العربي»؟!

وإذا كان هذا المؤلف قد ضرب بقصيدتين للشاعر أنموذجاً لهذه الشكاة هي قصيدة «نجوى» التي لم يأت بشاهد منها، وبقصيدة «غربة» في ديوانه «مواكب الذكريات» التي اختار منها هذه الأبيات:

تشاجيت حتى ألفتُ الأسى وأنكرتُ لحن الهوى والمرحْ
وفاضت بقلبي مآسي الحياة كأس حوت الخمر حتى طفح
فلست أبالي أناح الهزار على روضة للمُنى أم صدحْ
ولست أبالي نعيق الغراب ولستُ أوالي أليفاً نزح

وقد علق على ذلك بقوله: «والصورة كما نرى قائمة إلى حد مبالغ فيه، وكأنها محاكاة وتقليد لشعراء لتشاؤم الرومانسي من الأوروبيين الذين تترّى نفوسهم يأساً وقنوطاً وإحساساً بالعبثية، وتكتسي رؤاه بغلالات سود كابية، فلا يرون العالم إلا بوماً وغرباناً». ولعل البيت الأول يشير إلى هذه المحاكاة المفتعلة لأحزان الآخرين، إذ يقول: «تشاجيت حتى ألفت الأسى»(53).

والغريب من هذا الكاتب أنه يصدر أحكاماً جزافية لا مبرر لها ولمّا يأت بعد ببيت أو بيتين من الأشعار التشاؤمية الرومانسية الأوروبية فكيف يكون الحكم إذن؟ وهي أحكام تعميمية تعسفية يظهر منها التحامل على شاعرنا الكبير حسن القرشي الذي جعله محاكياً ومقلداً للرومانسيين وليس مبدعاً. وفي ظني أن هذا لم يتدبر في قراءة تلك الأبيات التي تبين أصالة الشاعر القرشي وحبه لتراثه العربي والإسلامي، فقد قرأ شاعرنا ابن الرومي وقرأ أبا العلاء وغيرهما من شعراء العربية وارتبط بهم في هذه الأبيات وكأنه يشير إلى تأثره بهم دون أن يكون من القانطين أو اليائسين إذ إن التفاؤل قد غلب في شعر القرشي. وقد مر بنا أن شاعرنا قال في مقدمته النقدية الأولى لأول ديوان له بأن غالبية شعره في هذا الديوان خاصة تفاؤل واستبشار ومرح وعلل ذلك بأن «النفس لا تطرب لغير الأمل ولا ترتاح إلا إليه.. «وعزاء البسمات الملونة» (ديوانه الأول) أن تترنح هانئة مع تيار الأمل في «مصبّه الرغيب» على حد تعبيرات الشاعر الناقد القرشي(54).

ولازال مؤلف «أدباء سعوديون» يلصق الرومانسية بشاعرنا القرشي إلصاقاً ويسقطها على شعره الوصفي كذلك. وتحت عنوان: «شاعر الوصف»

بعد العنوان السابق «الشاعر الباكي» يرى «أن الطبيعة هي أكثر ما وصف القرشي في أشعاره» وهذه كلمة حق لا يراد بها هذا الحق وإنما يجعل الشاعر شاعر وصف مقلد ومحاكٍ للشعراء الرومانسيين وهذا قول مسرف وفيه جناية على هذا الشاعر الفنان شاعر الطبيعة حسن القرشي.

ولننظر فيما قاله هذا الباحث عن القرشي «شاعر الوصف» حسب تعبيره[55] وحسب كلماته: «يصف القرشي الطبيعة من داخل ذاته، فيخلع عليها وجدانه وفكره ورؤاه لتتخيل مشاهد الطبيعة رموزاً حية تشخص هموم الشاعر وعشقه واغترابه وفلسفته في الكون والإنسان وما وراء الطبيعة، ولا يخفى أن ذلك كله يعكس خصائص رومانسية».

ولعلنا نلفت نظر صاحبنا إلى أن الطبيعة ملكت على شعراء العربية قبل القرشي بمئات السنين، قلوبهم وهاموا بها واستنطقوها ابتداء من العصر الجاهلي حتى عصرنا الحاضر. وشعراء الطبيعة في الشعر العربي لا يكاد يحصى عددهم كلبيد بن ربيعة العامري وامرئ القيس وطرفة وعنترة وزهير وحسان وفي العصر الأموي ذو الرمّة وعرف العصر العباسي بثلة من شعراء الطبيعة كابن الرومي وابن المعتز وأبي تمام وفي الأندلس لا ننسى مشاركة جهود المغاربة والأندلسيين في شعر الطبيعة وشهرة وتميز ابن خفاجي في هذا المجال ليبقى شاهداً لشعراء العربية منذ أمد بعيد شهرتهم وقدرتهم على وصف الطبيعة والانسجام معها، الأمر الذي جعل الدكتور سيد نوفل يقدم للمكتبة العربية الإسلامية أطروحة دكتوراه في وصف الطبيعة في الشعر العربي في الستينات من القرن المنصرم، وهذا سبق لشعراء العربية والإسلام لمن أتى من بعدهم ممن عرفوا بالرومانسيين الذين أزعم أنهم تأثروا بشعراء العربية في هذا الفن وقلدوهم واقتفوا أثرهم. وقد أثبت هذه الحقيقة نقاد غربيون معتدلون أشاروا إلى تأثر ميلتون ودانتي وجوتة وشكسبير بشعر المشارقة والمغاربة العرب وسجلوا هذا في كتابهم المنشور في مجموعة «الألف كتاب» المترجمة من الفكر الغربي في مصر في الخمسينات

في الموسوعة النقدية الشهيرة بعنوان «عباقرة الأدب[56] في العالم» في مجلداته الثلاثة. وقد أشرفت على رسالة ماجستير في جامعة أم القرى عن عز الدين بن غانم المقدسي الشاعر الذي استنطق الطير والطبيعة شعراً[57] في مخطوطته العجيبة: «كتاب كشف الأسرار في الحكم المودعة في الطيور والأزهار». ولعل في عبارات هذا المؤلف ما لا يرد عليه بأن شاعرنا القرشي ليس محاكياً ولا مقلداً للرومانسيين فحسب بل ليثبت بأن شاعرنا القرشي من الشعراء الوجدانيين الذين أقر ناقدنا الكبير الدكتور عبدالقادر القط بانتماء شاعرنا القرشي مع الشاعر الدكتور غازي القصيبي ليمثلا الاتجاه الوجداني في الشعر من بين مجموعة كبيرة من الشعراء في المملكة العربية السعودية وهذا الاعتراف يتمثل في قول الكاتب بأن القرشي يخلع عليها وجدانه وفكره ورؤاه»[58].

وأنا أزعم أن مؤلف هذا الكتاب «أدباء سعوديون» قد وقع في خطأ كبير في اتهام القرشي وتشخيصه «ما وراء الطبيعة» وهذا إسراف في القول وخطأ جسيم إذ لم يكن القرشي ممن خاض في البحث مثل الفلاسفة في الحديث عما وراء الطبيعة فيما عرف عن الميتافيزيقيين الفلاسفة الذين بحثوا فيما لا طائل لهم ولا قدرة لعقولهم في البحث فيما وراء الطبيعة والكون.

ولعل الصواب في القول، والرجوع إلى الحق فضيلة، أن يقول ذلك الكاتب عن القرشي بأن مشاهد الطبيعة (عنده) تشخص هموم الشاعر وعشقه واغترابه وفلسفته في الكون والإنسان والحياة الطبيعية، إذ إن الشاعر هذا شاعر إسلامي همه الأول أن يعبر عن الإنسان والحياة والكون وهو منهج الشعراء الإسلاميين منذ أن وجدوا و لم يكن مهموماً بالحديث عما وراء الطبيعة والغيب، فالغيب لا يعرفه إلا الله قال تعالى ﴿**قل لا يعلم الغيب إلا الله**...﴾ ورسولنا الكريم صلوات ربي وسلامه عليه عندما سأله جبريل عليه السلام عن الساعة قال عليه الصلاة والسلام: «ما المسؤول عنها بأعلم من السائل».

وإذا كانت هذه الشطحات أو التجاوزات في القول قد حدثت من

مؤلف لذلك الكتاب (شعراء سعوديون) فليس ذلك مستغرباً من مثله ولكن الشيء الغريب أن تصدر إشارة صغيرة ولمرة واحدة (والحمد لله على ذلك) من قمة من قمم النقاد العرب في عصرنا الحاضر ألا وهو أ. د. بدوي طبانة في دراسته النقدية الرائعة لديوان الشاعر القرشي: «النغم الأزرق» المُهدى إليه من قِبَل شاعرنا في مؤتمر الأدباء العرب ببغداد عام 1969م. وقد بدأ الدكتور طبانة بإبداء رأيه في شاعرية القرشي ذلك أنه أصدر عدداً من الدواوين «فيها ثمرات شاعريته الخصبة الدفاقة» وأشار هذا الناقد إلى أن كثرة دواوين القرشي لها دلالات متعددة أولها «عناية القرشي بفنه الشعري الذي تمرس به وبلغ فيه شأواً بعيداً من الإجادة والإتقان». وثانيها «رجوع هذا الجنس العربي وهيامه بفن الشعر واتصال العناية به منذ عصور البداوة الأولى حتى هذا الزمان الزاخر بآثار الحضارة»، وثالثها «أن صناعة الشعر وسائر الفنون بعامة ليست عملاً من أعمال اللهو وتزجية أوقات الفراغ.. ولكنها الفطرة التي فطر عليها ذوو المواهب وأرباب الفنون»(59).

وقد أوضح هذا الناقد لنا كيف ينظر إلى هذا الديوان: «النغم الأزرق» ويقول: «إنه صورة لحياة الشباب التي كان يحياها الشاعر في تلك المرحلة أو قبلها (أي قبل ملاقاته للشاعر في بغداد بست وعشرين سنة) و صدق فيه التعبير عن حياته العاطفية وتصوير شيء من تجاربه الذاتية، وكذلك يمكن القول بأن «الرومانسية تتجسد بخصائصها في تلك المجموعة من الشعر الغنائي الذي لم يستوح الشاعر فيه غير عواطفه وأحلامه»(60).

ومن غريب الصدف أن لا نجد في هذا الدرس النقدي لشعر القرشي إلا مرة واحدة تذكر فيها الرومانسية ولعل ذلك مما يؤكد رأينا في هذا الناقد غير المتحامل على القرشي. وإذا أخذنا نتريث في إصدار الحكم ووقفنا ملياً عند قول هذا الناقد في عبارته «وكذلك يمكن القول بأن الرومانسية..» إلخ كأنه

يريد أن يقول وكذلك يحتمل أن يقال بأن الرومانسية وكأنه لا يرى للرومانسية أي تأثير على شعر القرشي أو أن القرشي ليس شاعراً رومانسياً كما لم يصرح الشاعر القرشي نفسه عن انتمائه وولعه بالرومانسية والرومانسيين.

ولعل ما قدم هذا الناقد الكبير من أحكام نقدية متزنة فيها إنصاف لهذا الشاعر الإسلامي المكي القرشي لما يشفع له مما وقع في إشارة بسيطة للرومانسية التي يبرأ منها شاعرنا.

فلقد قال عنه: «وكان القرشي قبل ذلك واحداً من المجيدين في الشعر العصري الملتزم بنظام الأوزان والقوافي وأقصد بالشعر العصري الشعر الذي ينبع من ذات الشاعر ويعرب فيه عن أحاسيسه هو وعن انفعاله بتجاربه الشعورية ويعبر بلغة العصر السلسة الصافية التي لا تحس فيها بأثر التكلف أو تعمل في الصياغة ولكنك تقرأ فيها نغماً صافياً عذباً مما يتميز به شعر البيئة الحجازية من زمن قديم وشعر الغزليين منهم بالرقة والسلاسة مع حسن الرصف وجودة السبك وصفاء الموسيقى»[61].

وللناقد هذا حكم نزيه على الرغم من عدم قبوله للشعر الحر فقد رأى للقرشي «إجادات في هذا النهج الجديد. وفي هذا الديوان الذي نخصه بالحديث بالذات قصائد حرة نعدها من النماذج الجيدة التي تختار من الشعر الجديد..»[62].

ويقول في موضع آخر من الدراسة النقدية لهذا الديوان: «وأكثر قصائده الحرة من هذا الطراز الجيد الممتاز الذي لا أراه يقل شيئاً عن أشعار أولئك المجددين الذين يذكرهم الناس في زماننا، ولا أرى فيه شيئاً من الإسفاف أو الابتذال الذي يقع فيه كثير من شعرائهم»[63].

فحسب بل إنه رأى قصيدته «النغم الأزرق» المسماة باسم ديوانه من أوليات شعره على الإطلاق وأولها[64]:

اقتربي كالظن، لا تقلقي
مصباحنا من طلعة المشرق
ومن عطايا الفجر أيامُنا
وهينماتِ الحلم الزئبقي
وكالعصافير إذا غردت
من سكرة في روضها زَقْزقي
وعرّشي كالزهر يا واحتي
فخيمتي في المنحنى الضيق

وينزه هذا الناقد شاعرنا الكبير من تهمة التقليد والمحاكاة لأي اتجاه حديث بل يعتبره شاعراً موهوباً ويختم حكمه هذا ورأيه النقدي لديوان هذا الشاعر فيقول ما نصه: «وفي كل ما نقرأ للقرشي نرى أمامنا شاعراً موهوباً، مرهف الحس مشبوب العاطفة يعبر عن أصدق المشاعر، باللفظ الأنيق والبيان المشرق الذي يدل على صفاء النفس وسلامة الطبع»(65).

أما عن **الناقد عبدالله عبدالجبار**: فإنه إذا جاز لنا أن نناقش أو حتى أن نختلف مع من صنّف شاعرنا القرشي مرة في عداد «الأبلّويين» مثلما فعل الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي(66)، مرة أخرى في عداد الرومانتيكيين وهم كُثُر، فقد آن الأوان أن نناقش بعض آراء أستاذنا الناقد الكبير عبدالله عبدالجبار التي وردت في محاضراته التي ألقاها على طلاب قسم الدراسات الأدبية واللغوية بمعهد الدراسات العربية العالمية بجامعة الدول العربية فيما عرف بعد ذلك في كتابه: التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية (المنشور سنة 1959م). وملخص آراء هذا الناقد المكي أن الرومانتيكيين: عادة تضيق نفوسهم ذرعاً بما يضطرب به المجتمع حولهم فيلوذون بالطبيعة ويستشعرون النشوة في أحضانها «وسؤالنا هو هل هذا من الجديد على حياة الشعراء العرب في عصرنا

الحاضر؟ أو أن هذا تيار قديم وهيام قديم بالطبيعة. والطبيعة والصحراء كانت ومازالت مواطن إقامتهم الدائمة التي فيها جاذبية السحر والتي تمنى شاعر الطبيعة الأوروبي «بيرون» أن تكون[67] الصحراء موطن إقامته الدائمة مع نفس واحدة تسيطر بجمالها عليه»[68].

ولعل مما يكفينا في الرد على شيخ النقاد حفظه الله ما ذهب إليه في محاضرته هذه إلى أن الهيام بالطبيعة من قبل أصحاب المذهب الرومانتيكي هو ملاذهم لكنه يعترف بأنه «على الرغم من أن هذه ظاهرة عامة في الأدب العاطفي[69] في مختلف العصر والأمم، فقد أكثر الرومانتيكيون منها» ونحن لا يهمنا إكثار الرومانتيكيين من الوله بالطبيعة أكثر مما يعنينا بأن هذه ظاهرة عامة في الأدب العاطفي، وأدبنا العربي وشعراؤه قد سبقوا وبرزوا في هذا المضمار.

أما ما ذهب إليه ناقدنا الكبير الأستاذ عبدالله عبدالجبار إلى أن «الرومانتيكي لرقة مشاعره يستشعر الحزن في كل شيء» فنقول إن هذه ظاهرة عامة كذلك عند الشعراء من قديم الزمان وليس ظاهرة حديثة ابتكرها الرومانتيكيون. ولا ننسى أن شعراء العربية منذ ابن الرومي والبحتري وأبي العلاء بشكل خاص قد أخذوا نصيباً وافراً في هذه الظاهرة الحزينة وصبغت أشعارهم.

أما ما ذهب إليه هذا الناقد الكبير إلى أن من سمات الرومانتيكيين وخصائصهم التي تدل على مدرستهم في الشعر، وهي كثيرة، منها «اللجوء إلى الخمر»[70] يقول ما نصه: «ومنهم من لجأ إلى الخمر يحتسيها لعلها إذ تشرب عقله تشرب كذلك هموم نفسه فتشفيها مما بها من غصص وأدران وأرزاء» وأستغفر الله لي وله وللمسلمين من كل ذنب فإذا كانت الخمر ملاذاً للرومانتيكيين الغربيين فإنهم استحلوها وهم كفار وليس بعد الكفر ذنب. أما شعراؤنا العرب والمسلمون الذين جاء ذكر الخمر في شعرهم ابتداء من حسان

بن ثابت شاعر النبي الكريم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم فإن ذلك مما يعد مجاراة للشعراء وليس حقيقة تسجل عليهم. وإن من الأمثلة الكثيرة التي ذكرها شيخنا عبدالله مثال للشاعر إبراهيم هاشم فلالي الذي كان من دواوينه «صبابة الكأس» فنقول إن الفلالي رحمه الله يرد رداً صريحاً بأنه ما عقر الخمر ويقسم على ذلك ببيته هذا:

ولا والله ما رشفت شفاهي الخمرَ والكاسا[71]

ويكفينا كذلك اعتراف هذا الناقد في رده على سؤاله الذي سأله: «فماذا شرب إذن إذا لم تلمس شفتُه الخمر والكأس؟ لقد شرب خمر جراحه[72] التي جعل كؤوسها من شعره وبيانه:

ليس كأسي من مدام عتقوها في الدنان

إن خمري من جراحي وكؤوسي من بياني

ولعل مما ذهب إليه الأستاذ عبدالله عبدالجبار في كتابه من تسجيل ملمح من ملامح الرومانتيكيين وصفاتهم «أنهم طبعوا على الانطواء» وتحت عنوان: الغربة الروحية أخذ يبين هذا الناقد أن «من طبع الرومانتيكي الانطواء ويدفعه شعوره المرهف بظلم المجتمع وقيود الحياة إلى اعتزال الناس والاستغراق في التفكير في حدود الذات، وهو ينشد مثالاً خاصاً لا يتحقق، فتتسع الهوة بينه وبين الواقع.. ويزداد إحساسه بالغربة الروحية ويظل في صراع مرير بين مشاعره الخاصة وبين محيطه الذي يعيش فيه، ولا يهدأ إلا إذا ركن إلى نفسه»[73].

وفي نظري أن مصطلح «الغربة الروحية» لابد أن يحرر أولاً ليعرف ما يُقصد بالغربة الروحية؟ فإذا كان معناه خلو قلوبهم من تأثير الدين، فذلك صحيح بالنسبة للرومانتيكيين الأوروبيين الذين انقلبوا على الكلاسيكيين الذين كانوا يقدسون الآلهة اليونانية وكل شيء يوناني كلاسيكي، وأحدثوا ثورة جديدة إذ أنكروا تقديس آلهة اليونان ولكنهم أخذوا يقدسون الطبيعة ويتخذونها آلهة لهم، ولكن قلوبهم كانت خاوية من الدين والإيمان. بيد أن

هذه «الغربة الروحية» بهذا المفهوم من مصطلحها هذا لا تعني شيئاً بالنسبة لشاعرنا القرشي الإسلامي، فلم تكن نفسه خاوية من الشعور بالدين والايمان بل العكس صحيح هو أن نفسه كانت عامرة بالايمان.

وفي ظننا أن الأستاذ عبدالله عبدالجبار قد أخطأ في إسقاط هذا المصطلح على شاعرنا القرشي الإسلامي، فقد ذهب هذا الناقد إلى القول بأن «القرشي يرى أنه صريع الهموم غريب في ضجة الحياة»:

أنا في ضجة الحياة غريب خافت الجرس في صحارى الزمان

مستطار الخيال مرتعش الطرف صريع الهموم دامي الجنان[74]

أولا يمكن أن نقول إن القرشي كغيره من المسلمين يعيشون في هذه الدنيا غرباء وقد جاء توجيه النبي الكريم صلوات ربي وسلامه عليه يحثنا على أن نعيش هذه الغربة: «كن في الدنيا كأنك غريب أو عابر سبيل».

لكن ناقدنا الكبير يصر على إلصاق الرومانسية ونسقها على شعر القرشي حتى ليجعل غربته كغربة الرومانسيين دون أن يضرب لنا و بمثل واحد. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يجعل نسق غربته الرومانسية كغربة إبراهيم ناجي.

ولنا أن ننظر في عبارته لنحللها ونتحاور حولها يقول: «وغربة روح تشبه غربة إحساسه، ولقد ضاق بكل شيء حتى ضاق بأنفاسه ذاتها. وفي نسق رومانسي (؟!) عالٍ يشبه نسق إبراهيم ناجي (و لم نر هذا النسق) يقول[75]:

غربة روحي بهذا الورى غريبة غربة إحساسي

ضقت بدنياي وما تحتوي حتى لقد ضقت بأنفاسي

كم أحبس الآلام في خافقي لها في خافقي من شرود

تنهش فيه نهش أفعى فما تهدأ آلامي حتى تعود

ولعل مما يقطع الشك باليقين عن حقيقة غربة شاعرنا الرومانسية المزعومة هو أن نعود إلى تجربته الشعرية ليحدثنا عن واقع الحال فيصف لنا شعره فيقول عنه: «هو الإنسان بآفاقه البعيدة ونظراته المتباينة ورؤاه وأحلامه، وفكره وبصيرته ومعطياته بأوفى شمولها وأبعد آمادها وأسمى ميولها وغاياتها أو أحط نزعاتها وغرائزها.. إن الشاعر الكبير جداً وهو يوغل في متاهات النفس ويجوب دروبها ومنعرجاتها، ويكشف ما غمض من أسرارها ومتاهاتها ويعبر عن شتى حوافزها وخلجاتها.. إنني في الحقيقة إنسان يعبر بلغة الشعر.. إنني شاعر أعيش ما أتيح لي هموم النفس البشرية، كما أنني شاعر أحيا – ما استطعت – هموم قومي في هذا العالم المتناقض المضطرب، المغلف بالضباب، الرازح تحت كابوس الذل والنفاق والجريمة، والواقع تحت سيطرة الاستعمار والظلم والاستبداد وما من ديوان من دواويني إلا وفيه نبض لهذه الهموم القومية المتفاقمة.. ونظرتي إلى الحياة أن الإنسان فيها – وأخص الشاعر – كالطائر المرفرف الذي وقع في شباك صيد كبير، وهو يحاول أن ينفلت من هذا الشباك فلا يستطيع ومع هذا فالصياد له بالمرصاد يمهله فترة – قد تطول وقد تقصر – ثم ينقض عليه، وتكون النهاية المحتومة.. النهاية هي الموت.. من ثم فإن حياتنا الدنيا مهما اصطرعت فيها الآراء والرغبات، واضطربت فيها المناهج واضطرمت الأشواق، ما هي في حقيقتها إلا مأساة، وقدرنا فيها المعاناة المتسمة بالصراع الخالد الأولي حيث يجد المرء ذاته مرغمة على احتمال ما لا يحتمل وإساغة ما لا يطاق»[76]، فالقرشي بريء من الغربة الرومانسية الغربية وفي هذا الصدد أتأمل عبارات أستاذنا الناقد عبدالله عبدالجبار في صفحات كتابه القيم فهو ينادي بهذه العبارات: «ليكن الأديب العربي فينا عربياً وطنياً أولاً وقبل كل شيء ثم ليعتنق بعد ذلك ما شاء من مذاهب»[77]. وأقول كلمة واحدة لعلها تكون مفسرة لقوله «ما شاء من اتجاهات قد تكن وطنية وجدانية وليكن فيها الاتجاه الإسلامي الذي نراه عند شاعرنا القرشي رحمه الله، وأذكر في هذا الصدد كلمة أخي الجدع في كتابه «شاعر من الحجاز» ص 22 أن

شاعرنا قرأ (وقد قال ذلك في تجربته) لمختلف المذاهب الغربية ولم تقتصر ثقافته على مذهب واحد أو اتجاه واحد أو شاعر واحد كما فعل كثير من الشعراء العرب الذين جعلوا قبلتهم في الفن دار الغرب»[78].

ومن أجل هذا فإنني أختلف مع أستاذنا عبدالله عبدالجبار في وضع شاعرنا الإسلامي حسن القرشي ضمن التيار الرومانسي، لأنه لم يقم أي دليل على انتمائه وانتسابه للرومانسيين وهنا أتفق مع الدكتور عبدالعزيز الدسوقي في اختلافه مع الأستاذ عبدالله عبدالجبار في مسألة الرومانسية التي ألصقها بشاعرنا القرشي المكي ويرد عليه بقوله: «فأنا أتفق معه في أن حسن عبدالله القرشي شاعر وجداني ولكنني أختلف معه في أسباب هذا الاتجاه. فلا أظن أن ظهور جماعة أبولو في مصر، أو الانطواء والقلق الذي يغشى نفوس الشباب يمكن أن تكون وحدها عاملاً لجعل بعض الشعراء رومانسيين أو وجدانيين. وأظن أن ظروف حياة القرشي وتكوينه النفسي وطموحه وأحلامه الكبيرة والعقبات النفسية التي صادفت حياته هي التي كونت مزاجه الوجداني... ولم يكن في حاجة إلى دراسة العقاد أو للزيات لتصله بالرومانسية الغربية، فطبيعة نفسه وظروف حياته هي التي جعلت منه الشاعر الوجداني، بل لعل ذلك المزاج هو الذي دفعه إلى قراءة مقالات العقاد والزيات وغيرهما عن الرومانسية الغربية»[79]. وإذا كان لي أن أعلق على أول رسالة ماجستير تصدر عن جامعة القاهرة عن الشعر الحديث في الحجاز تأليف صديقي الأستاذ عبدالرحيم أبوبكر قد نوقشت في جامعتي جامعة القاهرة وفي كليتي كلية الآداب وبإشراف أستاذي في البلاغة والنقد أ. د. محمد عياد في 21 رجب 1393هـ ومناقشة أستاذي الدكتور حسين نصار ود. أحمد كمال زكي، الذي ناقشت معه رسالة الماجستير لسعيد السريحي عن أبي تمام بإشراف أستاذه د. لطفي عبدالبديع، فما عساني أن أقول عن أول جهد علمي لأخي في رسالته العلمية ولكنني أقول إن حكمه على القرشي بمحاكاة الاتجاه الرومانسي العام هو من الأحكام الخاطئة التي تورط فيها كثير

ممن أتوا بعده، ويبدو أنه لم يقف عنده ملياً فقد قال عنه «وكان الشاعر حسن القرشي فيما يبدو معجباً بالبسمات الملونة فأصدر لها ديواناً شعرياً عني فيه بمحاكاة الاتجاه الرومانسي العام الذي كان يسود أكثر نغمات الشعر العربي الحديث (وهذا حكم تعميمي) حينذاك في أعقاب الحرب العالمية الثانية الديوان موزع بين الوجدانيات وسوانح وخطرات ولكن قصائد الجزء الأول فيه هي الغالبة على اتجاه الشاعر حيث انصرف إلى ذاته وأشجانه في قصائد مثل «بعد الحرمان» و«عاشق» و«نجوى شاعر» و«لحظة» و«أنا الشاعر» و«راحة النفس» و«ظمئت كأسي»[80].

وإذا ما أخذنا ننظر في أقوال الباحث الأستاذ أحمد الجدع في كتابه: حسن عبدالله القرشي (شاعر من الحجاز) نجده يناقض نفسه في كلامه فإذا كان من جهة ينفي عن القرشي اقتصار «ثقافته على مذهب واحد أو اتجاه أو شاعر واحد كما فعل كثير من الشعراء العرب الذين جعلوا قبلتهم في الفن دار الغرب»[81]، فإنه مالبث أن نقض هذا الرأي الصائب إلى رأي خاطئ بعد سطرين فقط من كلامه الأول ويجزم بأنه «يستطيع أن (يتبين) أثر هذه الثقافة في شعره عندما نلمس في قصائده أثر المذهب الرومانسي على وجه الخصوص، وأثر هذا المذهب بيّن في شعره أكثر من مذهب آخر من مذاهب الشعر الغربي»[82].

ونعجب من غضبه ونقمته على الذين يتبعون المذهب الرومانسي والغربيين كما يبدو ذلك من عباراته التالية: «وإذا اتبع الغربيون مذهب الرومانسية اتبعناه، وإذا بدلوه بغيره بدلناه فهم يريدوننا أن نخلع جلدنا العربي ونغير لوننا الشرقي ونترك عقيدتنا الإسلامية ونصبح غربيين في كل شيء، فهذا مذهب لا أذهب إليه ولا أقر من يذهب إليه، فنحن أمة ذات حضارة عريقة لا تقبل أهلها أن يكونوا تابعين لأحد. ونحمد له موقفه هذا في غيرته على أمته الإسلامية ولكننا لا نفهم تصنيفه للقرشي بأن شعره رومانسي.

ويبدو التناقض في الأحكام المرتجلة في نظرته «التي تعتبر إيجابية بشأن القرشي لو أنه اقتصر عليها بدلاً من التردد في الأحكام إذ يقول عن القرشي بأنه: واحد من الشعراء الذين بنوا إنتاجهم في الشعر على أساس ثقافة عربية متينة، واستفاد من ثقافات الأمم مضيفاً ما استفاد إلى ثقافته لتزداد أصالة وتشتد بنياناً»(83).

والعجب العجاب من الأستاذ الجدع أنه يعود بعد صفحات من كتيبه هذا إلى إطلاق الأحكام التعميمية والتناقض في القول فيذهب إلى القول بأن «في كثير من قصائد الشاعر تطغى نزعة رومانسية.. وفي دواوينه المطبوعة فيض من القصائد التي تشير عناوينها إلى هذا الاتجاه..»(84). ولم يكتف صاحبنا بهذا التناقض والتعميم بل وصل به الأمر في نهاية مطافه إلى الوقوف عند بعض قصائد القرشي لينقل لنا هذياناً عجيباً في تفسير الشعر إذ يقول: «ومن صفات الرومانسية هذه النغمة الحزينة التي تلف روحهم الشاعرة (وهو لم يقرأ شعر الرومانسيين في أصول لغتهم)، وفي رأيي أن مبعث هذا الحزن الذي يخيم على أرواحهم يكمن في الفشل الذي يصحو على المحب بعد أن يتم مناجاته للطبيعة متخيلاً انطلاقه مع محبوبته في سيرة حب رائع، فإذا ما انتهى الحلم – والحلم لابد له أن ينتهي – يصحو على الواقع فيدرك أنه عاش في وهم فتلفه سحابة من الكآبة والأسى»(85).

وليت هذا الكاتب وقف عند هذا اللون من الهذيان فحسب ولكنه ذهب إلى ما هو أسوأ منه ولا يسري على شاعرنا ما قاله من قبل ولا من بعد. وهذه الفقرة من كتابه تدل على انحدار في الفكر وسوء ظن بالشاعر يقول ما نصه في الصفحة نفسها (35): «وإذا ما مارس الشاعر الرومانسي هذه التجربة السعودية مرات متتالية وغدت لديه كالإدمان ينتابه ما ينتاب المدمن إذا صحا من مفعول الحقنة المخدرة(؟!) إذ يدخل في جو الكآبة، والحزن ينعكس على جميع تصرفاته، وفي قصائد القرشي لمحات من هذا الاتجاه نجدها في عدد

ليس بالهين من قصائده ونعوذ بالله من هذه الظنون فإن مثل هذا القول ليس من النقد في شيء إذ هو تجريح وشاعرنا بريء مما رمي به من قبل هذا الهذيان والاتهام.

ومن الذين أسقطوا الرومانسية على شاعرنا الإسلامي القرشي بلا تدقيق ولا تحقيق وبلا روية وإمعان فكر وبلا دراسة نقدية لجميع شعر الشاعر بل بالاكتفاء بالنظر إلى أبيات ثلاثة رأي الباحث د. بكري شيخ أمين في رسالته[86] بعنوان: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية أنها تمثل الرومانسية عند هذا الشاعر وهذا نص رأيه يقول: «وإذا كانت الرومانسية تستكنه أعماق القلب، وترفع منه أمام سلطان العقل، فالقرشي يسير على الدرب نفسه فيخاطب قلبه[87]:

فؤادي لا تخفق وحسبُك زفرة … نثرت وأخرى فالزمان رقيب

تحمل فما تجديك لوعةُ يائس … كئيب عرته أزمة وخطوب

تجلد فإعصار الحياة مزمزم … له ولـ[illegible]ـولات جمّة وشبوب

ولكننا نتساءل أو نسائل هذا الأكاديمي الذي يؤمل أن يكون مؤرخ أدب أو ناقداً أيجوز أن يحكم على جميع شعر هذا الشاعر الإسلامي حسن القرشي باقتطاع ثلاثة أبيات من قصيدة «وحشة» التي في ديوان الشاعر وعدد أبياتها 13 ثلاثة عشر بيتاً محكمة مترابطة لا يمكن أن يكون ما اقتطع منها يستوي مع هذا الحكم غير الدقيق على رومانسية القرشي الذي لم نره ممثلاً لها بل كان شاعراً إسلامياً وجدانياً في جميع شعره الذي احتوته دواوينه الثمانية عشر.

ومن الإسقاطات التي نتهم بها مؤلف الحركة الأدبية في نقداته التعميمية ما قاله بجرة قلم: «وإذا كان الشعراء الرومانسيون يغرقون في التشاؤم ويفضلون الموت على الحياة ويستعذبون الآلام»، فحسن القرشي يصور حياته وشجونه بقوله: «وها هنا مرة أخرى يقتطع هذا المؤرخ الأكاديمي ثلاثة أبيات يجعله فيها رومانسياً متشائماً مفضلاً الموت على الحياة»[88]:

لو كنت مثلي في شوقي وأغلالي ما كنت يوماً قرير العين والبال

تحير الناس في صمتي وما علموا بأن ما بي يأس جدُّ قتالِ

أهوى انتحاري لا خلّ يساومني بالغدر طي دخيل الودّ ختال

وأنا أعجب من تصرف هذا الباحث المجتزئ لأبيات ثلاثة من بين قصيدة وجدانية رائعة ويزداد العجب عندما نرى ترتيبه لهذه الأبيات المختارة ترتيباً فيه تدخل في شعر الشاعر وامتهان لكرامته وشرعية قصيدة «شجن» القرشية، فقد قفز الباحث بعد البيت الثاني بيتين هما:

وأنني من هواك اليوم في حُرق هيهات يطفئها بُعدي وإجفالي

إني لمصطبر للوجد يهزمني وكبريائي لم تمسس بإذلال

فكيف أباح هذا الباحث لنفسه هذا الاعتداء والاجترار الذي غير من ملامح هذه القصيدة الوطنية وترك بقية الأبيات الثمانية بعد البيت الذي استشهد به في غير محله وهو:

أهوى انتحاري لا خل يساومني بالغدر طي دخل الود ختال

أما كان من الأمانة أن ينظر إلى الأبيات التي بعدها وأولها:

أهواك تملأ نفسي بهجة وسنا لا ظنة تتحداني بأهوال

وكأن ما فعله هذا الباحث ليقيم نظرية خاطئة مثل من يقرأ ﴿ويلٌ للمصلّين﴾ ولا يقرأ ما اتصل بها مع فارق التمثيل إن جاز هذا القول وأستغفر الله إن كان هذا التمثيل خطأً.

والذي يمكننا استنتاجه من أقوال وأحكام هذا الباحث في كتابه: «الحركة الأدبية» أنها أقوال متناقضة ومضطربة والدليل على ذلك أنه يستدرك في أقواله إذ يقول صراحة: «ولكننا نريد أن نقول: إن شعراء السعودية «الشباب» مدرسة واحدة يجمعها اتجاه واحد هو الاتجاه الرومانسي وإن لم يتبلور اتجاهاً فلسفياً شعرياً يدعون إليه، كما نريد أن نقول إن تأثر الشعراء السعوديين بالتيارات الأدبية الحديثة السائدة في العالم العربي كان كبيراً، وإن أدب المهجريين، ولاسيما أدب الرابطة القلمية كان له بصمات واضحات في إنتاج الشعراء الشباب في المملكة الوليدة» (؟!)(89)

فهذا الحكم التعميمي المضطرب يجعلنا نسأل هل كان جميع الشعراء الشباب يمثلون مدرسة واحدة يجمعهم اتجاه واحد رومانسي؟! وكيف يطلق عليه اتجاه رومانسي وهو لم يتبلور اتجاهاً فلسفياً شعرياً؟! أسئلة كثيرة تحير في مثل هذه الأحكام العامة.

ولا نرى هذا الباحث إلا محافظاً على هذه الطريقة المرتجلة في النقد وإصدار الأحكام. فهو هو عينه حينما تحدث في الفصل الثالث من كتابه «الحركة الأدبية» عن الصورة الفنية في الشعر السعودي. نراه بطريقة غريبة يحاول مسخ الصورة عند هؤلاء الشعراء تحدث عن الصورة في القصيدة الشعرية عند من سماهم «بالتقليديين» وجرّدهم من كل شيء وبقي الشاعر في نظره «يدور في فلك سواه وغابت شخصيته في غمار أساليب الآخرين»[90].

ومن التجني الذي نراه في أحكام هذا الباحث ما ذهب إليه حتى عند غير التقليديين الذين سماهم بقوله عنهم: «كما أن هناك فريقاً آخر تختفي شخصياتهم ومن ثم تختفي صور بيئاتهم في أبيات قصائدهم أو تذوب في التأثرات التي غرقوا بها. ولا نغالي إذا قلنا: إن كثيراً من الشعر السعودي يبدو كأنه لشاعر مصري أو سوري أو لبناني، وما ذلك إلا من شدة التقمص والتأثر والذوبان»[91].

وليس أدل على هذا التجني مما ضرب به عن شاعرنا الكبير القرشي باتهامه بأن شعره صورة من شعر الشاعر عمر أبو ريشة رحمه الله يقول: «وحين نأخذ قصيدة لشاعر عربي في موضوع معين ونقرنها بقصيدة في الموضوع نفسه لشاعر سعودي نجد صلة نسب وقربى بين القصيدتين ولاسيما إذا كان كل من الشاعرين من مدرسة واحدة. هذا عمر أبو ريشة يخاطب فتاته فيقول:

لا تُغنِّي فإن حشرجة الميتِ	وجهش النّعاة في مسْمَعَيّا
أتغنّين ذكرياتي وكانت	كوثراً في فم الزمان شَهِيًّا
أسمعيني على أنين الأماني	منه عتار الشباب لحناً شجيًّا

ونحس أن روح الشاعر انتقلت إلى القرشي في قصيدته:

أيقظيني فقد جهلتُ مكاني	واغمري خاطري بعطر الأماني
واسكبي في مسامع النفس نجوى	عذبةَ السحر ثرة بالمعاني
وذريني أريق في مسمع الرو	ض أغارير حاضر فينان[92]

ومن الظلم حقاً لشاعرنا أن تتهم أبياته بالتقليد والمحاكاة لشاعر كبير مثله فكلاهما متفرد في الإبداع والقصيدتان في روحهما مختلفتين.

ولعل شيئاً من العدل يعترف به هذا الباحث في نهاية فصله الثالث في كتابه الحركة الأدبية ليقول لنا: «إن الشاعر السعودي لم يجمد على اقتباس صور القدماء أو رسم صورة البيئة، ولم يكتف برسم المحدثين من زملائه العرب، بل كان يمزج القديم بالحديث ويضيف إليها ألواناً محلية مناسبة فنجح إلى حد مقبول (هكذا؟!) وكان يحلق تارة ويبدع، وأخرى يقلد ويلتمس قبسات من الأجداد فهو من بين مد وجزر، لكنه لم يستطع – في الغالب – أن يبقى في مستوى واحد من التقليد والإبداع في قصيدة واحدة[93].

وفي نظرنا أن القرشي شاعر ذو اتجاه إسلامي واضح في جميع شعره لأن ما ذهب إليه الدكتور صلاح عدس عن شعر القرشي بأنه «جاء تعبيراً عن المأساة بأبعادها الثلاثة البعد الذاتي والبعد القومي والبعد الفلسفي الإنساني»[94]، لزم علينا تصحيح هذا القول الغامض. وأحسب أن تصحيحه يكمن في القول بأن شاعرنا يمثل الاتجاه الإسلامي في الشعر في المملكة العربية السعودية. وإذا كان الدكتور عبدالله الحامد يفرق ما بين الشعر الديني والاتجاه الإسلامي على أساس أن الأول يختص بالدين عبادة وزهداً وابتهالاً ومديحاً للنبي صلى الله عليه وسلم.

(مع أننا نخالفه في ذلك ويأتي ردنا عليه في موضع لاحق بإذن الله) بينما يعم الاتجاه الإسلامي أنماط شعر الدين والاجتماع والسياسة والوجدان وشعر التأمل mالوصف[95]، ونحن نوافقه على ذلك ونعتبر قوله هذا تصحيحاً لكثير من المفاهيم الخاطئة التي أسقطت على شعر القرشي من مثل ما اتهم به بالرومانسية والقومية وغيرهما لأننا رأينا د. الحامد يوسع من دائرة الاتجاه الإسلامي ويجعل الشعر السياسي والحماسي (القومي) يمثلان هذا الاتجاه. وينص على أن «الشعر السياسي والحماسي ذو الاتجاه الإسلامي كثير في البلاد»[96]، لكننا نعجب منه أنه لم يجعل القرشي ضمن مجموعة الشعراء الذين أشار إليهم الذين كانوا يمثلون هذا الاتجاه وهم الشاعر أحمد محمد جمال وزاهر الألمعي وأحمد قنديل وإبراهيم جدع وفؤاد شاكر والمسلم وعبدالسلام حافظ وزين العابدين وماجد الحسيني وحسين عرب والفلالي وغازي القصيبي[97] وغيرهم (لكنه لم ينص على القرشي أبداً). وهو وإن لم يفعل ذلك فإنه حفزني إلى أن أجعل القرشي صاحب الاتجاه الإسلامي الحق إذ إنه يرى أن الشعر الاجتماعي وشعر الذات والوجدان مما يمثل الاتجاه الإسلامي[98] وهو كثير في البلاد، فأنا أزعم أن الشاعر القرشي هو صاحب الاتجاه الإسلامي في الشعر وقد رشحه الدكتور طه حسين من قبل وأنا أؤكد ذلك إذ إن الشعر ذا الاتجاه الإسلامي على حد تعبير الدكتور عبدالله الحامد هو الذي يناقش أمور المسلمين دون مزجها بالعادات والتقاليد، ويدعو المسلمين إلى رأب الخلافات السياسية[99]. والشاعر ذو الاتجاه الإسلامي هو الذي ينطلق من إطار المناسبة ليجاهد بلسانه وقلمه. ومن الموضوعات[100] التي يركز عليها شعر الاتجاه الإسلامي دعوة المسلمين إلى التآخي والتضامن.. ومن أثر قوة الاتجاه الإسلامي أن شعر المجون قليل[101] فيه.. وكذلك في الاتجاه الإسلامي يقل شعر الغزل الصريح والفاجر الذي يتحدث عن اللقاء ويهيم[102] باللذة ويحث على النشوة.. وكذلك في الاتجاه الإسلامي يبدو الحديث[103] المتكرر عن مرارة التجربة في الحب المحرم.. ومن ظواهر الاتجاه

الإسلامي وجود شعر الوجدوالظمأ والألم.. وفي الاتجاه الإسلامي يندر شعر الخمرة، وسمة أخرى للاتجاه الإسلامي هي الاعتدال الفكري.

ونرى جميع هذه المظاهر في الاتجاه الإسلامي واضحة ومتمثلة عند القرشي في هذه الدواوين:

1 – نداء الدماء. 2 – لن يضيع الغد. 3 – فلسطين وكبرياء الجرح.

بل إنني أوسع دائرة هذا الاتجاه عنده في جميع شعره إذ يؤكد لنا القرشي في مقدمة ديوانه «لن يضيع الغد» بأنه إذا لم يساهم الشعر في تصوير هذه المأساة (فلسطين) ولم يرسم جانباً من أبعادها فإنه بذلك ينأى عن القيام بدوره في معركة الحياة، ويتخلى عن أداء رسالته. فهذا الشاعر لم يشعر في يوم ما بالقنوط واليأس بل امتلأ قلبه يقيناً ثابتاً بالنصر الكبير وعودة القدس الشريف يقول:

رُبَى القدس يا ضحكات السنا ويا مشعلاً فوق هام الدُّنَى
يعزُّ على غاصبيك البقاء ولو حشدوا الجن جيشاً لنا
سنرفع عنك قيود الظّلام فحاشا لعلياك أن يسجنا
رُبى القدس يا مهبط الذكريات ومجلى النبوات: إنّا هنا
فداؤك ما تلد الأمهات حتى نحقق فيك المنى

ولا يقتصر الاتجاه الإسلامي عند القرشي على تلك الدواوين فحسب بل إن ديوانه «مواكب الذكريات» يمثل اتجاهه المبكر إذ إن الديوان طبع في مطبعة الرسالة بالقاهرة عام 1951م أيام الملكية في مصر فالقصائد فيه تتحدث عن موضوعات مختلفة فيها عن الطبيعة وفيها صور من أمجاد العروبة والإسلام. ويشهد القرشي لنفسه عن شعره في هذا الديوان فيقول: وليس من ريب في أن الشعر القمين بالخلود هو ما كان مرآة لنفسية قائله: هذه المرآة تريك صورة من تجارب الشاعر وملابسات بيئته وعصره وظلال الأجواء التي يستوحي منها شعره ولابد أن تكون صادقة في التعبير عن ملامح فنه وأن تستمد صدقها من حرارة العاطفة وتوهج الشعور ووضوح التجربة وتفاعل الثقافة(104).

ومن قبل هذا الديوان كانت المحاولة الأولى في ديوانه الأول «البسمات الملونة» المنشور بمصر عام 1366هـ/1947م وهي محاولة ناجحة في رسم خطوط هذا الاتجاه الإسلامي وقد تمثل في عدد غير قليل من القصائد التي، منها عن الجامعة[105] العربية وعزم الشباب[106] والشباب والعلم[107] اليتيم[108] عالم متجدد[109] وحنين المحارب[110] والوحدة العربية[111] ولا أكون مبالغاً إذا قلت إن الديوان الثالث «الأمس الضائع» المنشور عام 1957م الذي قدم له عميد الأدب العربي بمقدمة نقدية أنصفه فيه وجعله في طليعة الشعراء الإسلاميين في الحجاز، إنه الديوان الذي يجسد حقيقة الاتجاه الإسلامي عند الشاعر القرشي، فهذه الملحمات التي نقرأها في هذا الديوان بهذه القصائد الطوال التي تذكرنا بالمذهبات لحسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبدالله بن رواحة رضي الله عنهم أجمعين فهنا في هذا الديوان نرى ملحمة «من وحي النبوة» في أربعة وثمانين بيتاً يستهلها بقوله:

يـالـبـشـرى عـلـويـةِ الـتـرديـد غمرتْ بالهدى شعاب الوجود[112]

أطلقي يا سماء أسمى الأناشيد وِجّـي يـا أرض بـالـتـوحـيـد

ولئن كانت الملحة بدأت «من وحي النبوة» فإن الشطر الثاني من هذه الملحمة تأتي قصيدة هذا الشاعر الإسلامي: «في ظلال الغار»[113] بمطلعها المشرق من عبق الشعر الإسلامي الذي يحكي حقيقة الهجرة النبوية من غار ثور إلى المدينة النبوية المنورة.

مـن رائـحٌ في سـبـيـل غـدّاء لـه لـدى الـبـيـد تـرديـد وأصـداء

مستبشر بهدى الله الـذي انبثقت أنـــواره فـاسـتـفـاقـت مـن صـحـراء

أما قصيدته «موكب النور»[114] فإنها حلقة في هذه الملحمة الإسلامية، تتلوها حلقة «من وحي الكعبة»[115]. ونختم هذه الملحمة بالمناجاة من هذا الشاعر للمولى جل شأنه بقصيدة عنوانها: «ربّاه»[116] يستغفر فيها ويرجو رحمة ربنا جل جلاله. وتستمر حلقات هذه الملحمة الإسلامية فلا يتحدث الشاعر عن

نفسه إنما يبث في ملحمته شجون إخوانه الجزائريين المسلمين المجاهدين أعداءهم الفرنسيين ويسمي قصيدته «ثورة الأحرار» وفيها يخاطبهم:

خذوا الحق في مرّة بالدماء	وروّوه بالسيف لا بالقلم[117]
ورُدّوا عن الوطن المستباح	شُراة الأذى صُرّعاً كالغنم
خذوهم على غرة إنهم	سليلو الهزائم منذ القدم
بني يعرب هبَّ داعي الجهاد	فلا تستجيبوا لداعي الصمم
فما العُربُ في كلّ أوطانهم	سوى والد وأخ وابن عم
ألا فانصروهم بأفعالكم	خفافاً سراعاً وهاتوا القسم

ويتلو جزء آخر في ملحمة الاتجاه الإسلامي عند القرشي يهيب الشاعر ويناشد الشاعر مصر ويناديها «يا مصر» من أعماق قلبه فيقول:

يا مصر والدنيا مراجل تغتلي وشفا سعير[118]

صوغي نشيدك من نداء الحق مرهوب الزئير

ولما تكتمل هذه الملحمة بعد إذ يتلو «صرخة البريمي»[119] التي عاشتها الأمة العربية والإسلامية في صد الاعتداء البريطاني الغاشم على جزر البريمي السعودية فهب الناس جميعاً يتقدمهم هذا الشاعر ذو الاتجاه الإسلامي ليصرخ في وجه الجلاد الإنكليزي في قصيدة عدد أبياتها 87 بيتاً من شعر التفعيلة:

يده الأثيمة تسرق الحق الصراح[120]

يده... يد الجلاد تفترع الجراح

وكم اشتكت منه البحار

قرصانها الأشر الطروب

ثقلاً يحط على القلوب

هذا الدخيل بأرضنا أنى يسير

ماذا يريد من البريمي ذلك الضبع القصير

وتختم الملحمة الإسلامية بصرخة من مجاهدي الجزائر يعطيها الشاعر القرشي عنوانين «مع الجزائر»[121] و«سنسحق أعداءنا» (قيلت على لسان جزائري مكافح) في سبعين بيتاً من شعر التفعيلة يقول الجندي الجزائري:

رفـاقـي رفـاق العذاب[122]
ألا إنــنـا أمــة لا تـهـاب
فـحـتام نحفظ عـهـد الـكـلاب
وهــم يـنـهـشـون بـأعـراضـنـا
وهــم يـسـتـبـيـحـون أقـواتـنـا
ويـسـتـأثـرون بـخـيـراتـنـا
ألا فـلـنـخـط سـطـور الـغـد
فـإنـا - رفـاقـي - عـلى مـوعـد
مـع النصر في فجر يـوم قريب

وسؤال يسأل عن مكة المكرمة: القداسة والرفعة والقيمة ما هي في عين شاعرها حسن القرشي ولعل الجواب يظهر في القول: باسمها وهو أمر ملحوظ لأن هذا الشاعر المكي لم يذكر مسقط رأسه مكة المكرمة إلا مرة واحدة في جميع دواوينه إذ لم نجد له قصيدة إلا قصيدته «مكة» في ديوانه «نداء الدماء»[123] في ستة عشر بيتاً يقول فيها:

تـفـتـق عـن راحـتـيـهـا الـصـبـاح	وشـعـشـع في شـفـتـيـهـا الـقـمـرْ
وأزهـت بها الشمس فوق الصباح	وجُــنّ بـهـا الـلـيـل حـلـوَ الـصـور
عـذيـرى هـل يـبـلـغُـنّ الـنـشـيـدُ	رُؤى (مـكـة) أو تحـيـطُ الـفـكـرْ
أسـود غـطـاريـفـهـا المـعْـلَـمُـون	مـيـامـينُ في كـل نـادٍ شَـهِـرْ
تـديـن لـهـم يـعـربُ مـن قـديم	بـصـدق الـسـمـاح وزاكـي الـسـيَرْ
وفـيـهـا انجـلـى الحـق لـلـعـالمين	وفـاض الـضـيـاءُ بـهـا وانـتـشـرْ

بـهـا كـعـبـة الله طـافـت بـهـا قـلـوب تحـنُّ وأزهـت عُـصُـرْ
هيا (جبلَ النور) كم ذا شهدَت مـن المـعـجـزات وكـم ذا ظَـهَـرْ
تحدثْ ففي (الغار) شع اليقين وقـد تُـنـطـقُ الـذكـريـاتُ الحجرْ
أيـا قـمـة فـوق هـام الخلـود سـمـتْ بسناها الـشـذيّ العَطِرْ
إذا مـا ارتـقـيـتُ إليكَ انطوى بحسّي الـزمـانُ وكـل البـصـر
وخـفَّـفـتُ وطْـئـي أن يستقر أمـا سـار فيـك (نبـي) البشر
وكـم قـد تعبد ثبت الجنـان يـزيـن محـيـاه أسـمـى أثـر
إلى أن أطـل على الكـائنـات كـإطـلالـة الـفـجـر بعـد السحر
أطـل وفي بـردتـيـه الـضـيـاء ونـبـع مـن الحـق عـذب السـور
أ(مـكـة) فيـك انـطـلاق الحنين وفيـك الشعـور لمـن قـد شعر

ولكننا نجد قلب الشاعر ينبض بأحاسيس مكة في دواوينها كلها. وليس من دليل لذلك سوى ما نجد في ديوانه: «مواكب الذكريات»(124) الذي قدم له أديب العربية المعاصر الأستاذ أحمد حسن الزيات صاحب «الرسالة» بقوله: «في مواكب الذكريات نفحات من الحجاز، ولمحات من قريش.. وإن في أولئك كله الدليل على أن مشارق النور لاتزال تهدي، ومنازل الوحي لاتزال تلهم..»(125) فقد حشد الشاعر المكي حسن القرشي قصائد في هذا الديوان من قبس من الهجرة، وفيها سطر الشاعر معالم مهبط الوحي وتحدث عن النور الإلهي، هذا القرآن العظيم الذي نزل على قلب نبي الرحمة والهدى سيد المرسلين وقائد الغر المحجلين صلى الله عليه وسلم، ويختم هذه القصيدة المؤثرة بقوله:

سُـورَ المجـد كـم أثـرت بقلبي خـطـراتٍ يـهـجـن لي مـا يـهـجـنـا
إن في هـجـرة الـرسـول لمعنى جَـل أن يـستـزر أو يـسـتـكـنـا
هـي صـوت الحـق المبـين يُـدَوّي مـلء سـمـع الـوجـود هـديـاً وأمـنـا
فـابعـثـي يـا قـيـاثـر الخلـد في نفـ ـسي صداه كي أستمد وأغنى(126)

وأما ديوانه «الأمس الضائع» الذي قدم له عميد الأدب العربي د. طه حسين فيفوح شعراً وجدانياً إسلامياً عن مكة ونفحاتها وقد أفرد عنواناً خاصاً سماه «تهويمات روحية» ملأها بنبضات شعرية مكية تتابعت فيها الزفرات «من وحي النبوة» وهي ملحمة تراثية – كما قلت – عبق اسم مكة في أصدائها وأخذت صفحات ذكر فيها من شذا نور النبوة أربعة وثمانين بيتاً. وقد تلت هذه الدالية:

يـا بـشـرى عـلـويـة الـتـرديـد غمرت بالهدى شهاب الوجود؟[127]

همزية مطولة «في ظلال الغار» بدأه بمناجاته[128]:

مـن رائـح في سـبـيل الله غـدّاء لـه لـدى الـبـيـد تـرديـد وأصـداء

وثلّثها رائعة عينية نبوية في «موكب النور» توجهاً بنبضه تجاه النبوة وموكبها:

زهـا عـهـده تـهـفـو إلـيـه ضـلـوع وتُـزهـرُ أكـون بـه وربـوع[129]

وربّعها برائية «من وحي الكعبة» يتساءل فيها:

أي فـجـر مـرقْـرق في شـعـوري أي سحر مرفرف في ضميري[130]

ويخمسُها بمناجاة لمولاه جل جلاله:

ربّـاه هـذا لهيب شب في جسدي غرائزي منه في هول وأفكاري[131]

وهكذا فإن هذا الشاعر ألهبت أحاسيسه وأثرت فيه تأثيراً قوياً وملكت عليه مشاعره فترجم ذلك إلى شعر إسلامي رائع ملأه عن «مكة» في دواوينه وقد كان صادقاً في حبه لمكة المكرمة وقال في قصيدة مكة:

أ(مكة) فيك انطلاق الحنينْ

وفيك الشعور لمن قد شعرْ[132]

وقد برع الشاعر الإسلامي المكي الأستاذ الأديب السفير حسن عبدالله القرشي في توظيف المكان والزمان على حد سواء في شعره المكي الإسلامي

«عن مكة» فيما مرّ بنا من قصائده وتكفي وقفة عند ملحمته «من وحي النبوة» لنرى كيف عان عشق الشاعر لمكة المكرمة وبطاحها من ذلك قوله:

هلّلي يا بطاح (مكة) لليمـ ن وتيهي على البلاد وسودي[133]

واشرعي باليتيم راية مجد هي عند الفخار أعلى البنود

ويقول:

هلّلي يا بطاح (مكة) حقت دعوة ال حق من فتاك الرشيد[134]

وتسامي (للغار) في بسمة النصـ ر و(للغار) فرحة بالوفود

وعلى (الغار) للحمائم عش أي حصن للصاحبين مشيد[135]

وعليه من العناكب نسج ضا لٌ القومَ عصبة (الشرك) عودي

إن يكن قد شجاه في (مكة) الكف ر ففي (طيبة) مراح الأسود

ويطلب للمرة الثالثة أن تهلل بطاح «مكة» بهذا الحبيب النذير البشير صلى الله عليه وسلم فيقول:

هلّلي يا بطاح (مكة) للغا زي وحييه زاحفاً بالجنود

قد أعاد التاريخ بعد جهاد مستمر طيف الزمان البعيد[136]

وللمرة الرابعة يُشرك بطاح مكة في حبها للرحمة المهداة قائد موكب النور صلى الله عليه وسلم:

هلّلي يا بطاح (مكة) هذا موكب النصر في اشتجار البنود[137]

جالت الخيل جولة فتولى كلّ عادٍ بطعنةٍ في الوريد

وتأتي خاتمة الملحمة بإشارته إلى مهبط الرسالة فيمجدها بقوله:

هاهنا مهبطُ الرسالة مَهوَى الـ حقّ مجلى لعالمٍ موعود[138]

ولعلنا نعود لمن حاولوا التاريخ لشاعرنا وأولهم الدكتور عبدالعزيز الدسوقي الذي لم يظهر له القرشي صاحب هذا الاتجاه الإسلامي وإنما اكتفى بالقول عنه: «وهناك تيار آخر في هذا الديوان (الأمس الضائع) استكمل نضجه

(هكذا؟) هو التيار الروحي وتمثله قصائده «في ظلال الغار» و«من وحي النبوة» و«موكب النور» و«من وحي الكعبة».

وغريب أن لم يفهم هذا الباحث و لم يعرف شيئاً عن الاتجاه الإسلامي في شعر القرشي ويعترف بأن الشاعر يتحدث عن أمجاد الإسلام وعظمة الرسول العظيم صلى الله عليه وسلم وروعة هذه البقاع التي هبط فيها وحي السماء على خاتم المرسلين صلى الله عليه وسلم وخرجت منها أكبر ثورة روحية (؟!) واجتماعية غيرت معالم التاريخ الإنساني كله، وأحدثت أكبر التحولات في حياة البشر في كل العالم»(139).

ومن الغريب حقاً أن تتحرك نفس هذا الباحث ليقول كلمة الحق عن القرشي صاحب هذا الاتجاه الإسلامي الكبير على الرغم مما رأى أن «في هذه القصائد تتوهج شاعرية القرشي وتنبض بالصدق والحرارة ذلك أنه كان يتخذ من هذه الأمجاد الروحية (ولماذا لم يسمها بالأمجاد الإسلامية؟ لا ندري)، إطاراً لإطار هو يا أخي هذا الاتجاه الإسلامي؟!) يصب من خلاله أشواق روحه. وأحياناً يمزج بها همومه النفسية.. وفي قصيدته «من وحي الكعبة» يقول:

أيّ فجر مرقرق في شعوري	أي سحر مرفرف في ضميري
أيّ هدى ترعى صداه السموا	ت شفاء لظامئ مستجير
أيّ ذكرى شعت هنا لرسول الله	ـه دفاقة الشذا والحبور
إنها راية الإله تجلت	هي بشرى هزت جنان العصور

وآخر مقطعها:

في يديها النعيم للمؤمن البر	وللجاحدين أعتى سعير

ثم يقول:

طفت ما لي إلى سواك سبيل	ربّ فاقبل نجوى فؤادي الكسير
أنا يا ربّ حائر الخطو عان	أتراءى لديك خير مصير
ربّ فاملأ بنور حبّك قلبي	أرتشف كوثر الصفاء النضير

ويقول عن هذه الأشعار التي هي الاتجاه الإسلامي عند شاعرنا القرشي ولكن الدكتور الدسوقي لم يعترف بها: «هذه الصراعات الحارة التي تزلزل الوجدان من خشية الله نبرات جديدة في شعر القرشي (هي في نظرنا هذا الاتجاه الإسلامي الفريد) حيث اختلطت في عالمه الشعري التجربة الروحية بالتجربة الوجدانية، وإن ظلت تلك النغمات الروحية أصداء خافتة (وهذا تقليل وحيف على شاعرنا) تعلو أحياناً عندما يحس الشاعر بجدب عالمه وحيرته وضياعه[140]. (وهذا مرة أخرى جور وإسراف في القول لا نرتضيه لشاعرنا الإسلامي حسن القرشي).

على أننا نجد من يوضح هذه الروحية التي لم يخرج عن دائرة مصطلحها الدكتور الدسوقي فنرى الباحث أحمد الجدع يسميها الروحية الإسلامية يقول: «ولشاعرنا المكي مجموعة من القصائد الروحية الإسلامية أوحاها له مقامه في مهبط الوحي وسكنه عند كعبة الوحدة، وجواره لبيت الله الحرام[141]. ويبين هذه الإسلامية بعدما قرأ لشاعرنا وتأثر به يقول: «وعندما يرى شاعرنا ما آلت إليه حال أمة الإسلام يبتهل إلى الله أن يعيد لها مجدها، ويدعو بني دينه أن يطهروا أنفسهم، فالإسلام الذي صرعوا به الشرك في الجاهلية الأولى لازال فينا وبه نستطيع أن نصرع الجاهليات المتجددة[142]:

موكب النور قد عشينا فأرسل	قبةً من ضيائك المنشود
قد تعالى القتام وارتكم المين	وبُؤنا بواقع منكود
فلنطهر قلوبنا من حقود	ولندع قول خائن رعديد
لايزال الإسلام فينا فهيّا	نصرع الشرك والأسى من جديد

وقد قال كلمة الحق في شاعرنا الإسلامي هذا الباحث وظهر له أن القرشي هو الشاعر الإسلامي الذي يمكنه أن يصوغ أمجاد الأمة في ملاحم بطولية تبعث في شبابنا المسلمين الهمم الميتة وتثير فيهم النخوة النائمة. وقد تمنى هذا الباحث علي القرشي أن يخوض هذا الميدان فهو أهل له وسوف

يُسجل في تاريخ الشعر العربي أعظم فصوله عندما يطلع علينا بملحمته البطولية الإسلامية وكلنا أمل بشاعريته الفذة وإننا لمنتظرون وأقول حقاً إن شاعرنا القرشي الإسلامي قد حقق هذه الأمنية والحمد لله رب العالمين.

خاتمـــة:

القرشي في ميزان الدراسات والآراء:

يعجب المرء حقاً حينما يرى أديباً وشاعراً متميزاً وناقداً وقاصاً ومسرحياً وكاتباً هو شاعرنا القرشي وتحجب رؤيته بعض مؤسساتنا العلمية ومراكزنا البحثية في جامعاتنا ومعاهدنا ولا تذكر إلا رسالتين علميتين محليتين أولاهما: رسالة دكتوراه من جامعة أم القرى حصل بها الباحث يحيى أحمد محمد الزهراني على الدكتوراه في رسالته: الاتجاه الوجداني في شعر حسن عبدالله القرشي. وكان ذلك في عام 1418هـ من كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى وبإشراف زميلنا في قسم الدراسات العليا أ. د. إبراهيم أحمد حاردلو ثم غادرنا بخير إلى السودان الشقيق.

أما الرسالة الأخرى فهي رسالة ماجستير مقدمة من الطالبة منيرة عبدالله السدراني من كلية التربية للبنات بالقصيم بعد تلك الدكتوراه بسنتين أي في عام 1420هـ وهي بعنوان: حسن عبدالله القرشي ناثراً (دراسة وتحليل) إشراف د. عبدالباسط علي حمودة.

وعجيب أن لا يذكر مركز الملك فيصل بالرياض سوى هاتين الرسالتين علماً بأن القرشي تناولته رسائل علمية كثيرة ومنها رسالة الدكتوراه التي ناقشتها للباحثة ليلى البابنجي وكذلك ناقشت الباحث محمد حبيبي في رسالة للماجستير عن الشعراء الابتداعيين في المملكة العربية السعودية ومنهم القرشي وكثيرون يضاف إلى ذلك أن الجامعات العربية والغربية قد تناولت القرشي في رسائل عدة لا يتسع المجال لسردها هنا.

وإذا كان الدكتور بكري شيخ أمين أعد أطروحة للدكتوراه للجامعة اليسوعية في بيروت عن الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية في بحوث علمية جادة في نظر الدكتور منصور الحازمي[143] في كتابه: «الوهم ومحاور الرؤيا» فإن هذا الباحث قد تحامل على القرشي في دراسته لكتاب «فارس بني عبس» الذي نشرته دار المعارف بالقاهرة، و لم نر سوى عدد غير قليل من العيوب[144] يلصقها على جهد المؤلف الذي أثنى عليه كثير من النقاد بينما هو اتهم القرشي بالنرجسية[145] في شعره الغزلي ووضعه ضمن الشعراء المحدثين المترسمين خطى الأقدمين في كثرة إطراء الشعراء أنفسهم والتمدح بمزاياهم وما ذلك إلا لأبيات قلائل وجدها في ديوان القرشي «النغم الأزرق». وليس ذلك فحسب بل اتهمه مع جميع الشعراء السعوديين بالتقليد[146] وترسم خطى الأدباء العرب في دواوينهم فجعله مقلداً للشاعر السوري عمر أبو ريشة[147] ولنزار قباني[148]. وإذا كان قد يراه من أن يكون من الشعراء الرومانسيين في كتابه ص 783–883 وجعله من الشعراء الذين اشتركوا في الدعوة إلى الإصلاح ص (389) ولكنه يناقض نفسه فيجعله يسير على الدرب نفسه في استكناه الرومانسية أعماق القلب (ص 408، 416، 437).

ونراه في مجال القصة ينتقص من أمر القرشي ويزعم أن الشعراء الذين كتبوا القصص[149] قليلون ومنهم القرشي مع اعترافه بأن «كتاب القصة هم من المنطقة الغربية الحجاز في المقام الأول».

ويكفي في الرد على هذا المتحامل وعلى أمثاله ما قاله الأستاذ توفيق الحكيم[150] ونص كلامه أذكره هنا إذ يقول: «ذلك الذي لا يستسيغ نوعاً من الشعر أو لوناً من النثر أو فرعاً من القصص أو ضرباً من التمثيل.. لا يجوز له أن يقدم على نقده وإبداء الرأي فيه، وعليه أن يتنحى ويرد نفسه عن الحكم، شأن القاضي الذي كون في القضية رأياً قبل البحث». ومثل هذا الرأي يسري

على المتحامل على القرشي ألا وهو الدكتور ياسين الأيوبي في كتابه: «حسن عبدالله القرشي في مسار الشعر السعودي الحديث» (بيروت عام 1994م)، فلم ير القرشي كما هو في الحقيقة لا في مقدمة الصف الأول من شعراء العربية في العصر الحديث ولا من خريطة الشعر العربي المعاصر، فنفى مكانته الكبيرة، ونفى مذهبه التغييري أو التجديدي في بنية الشعر العربي الحديث[151].

وقد لقي شاعرنا القرشي من معاصريه الحجازيين عنتاً وتحاملاً تمثل في موقف منافسه الشاعر محمد حسن عواد الذي اكتفى بوصف القرشي بأن له موهبة وسطى لا ترتقي إلى درجة الأفذاذ والفحول[152].

أما المتحامل الأكبر فإنه الدكتور عبدالله الحامد إذ يقول عن القرشي «لا أدري كيف ينظم القرشي الشعر لكنني أعتقد أنه من الشعراء التأثريين الذين يقرأون قصيدة لشاعر أو ديوان له فيستبد بهم تأثرهم فيرمون بالكتاب ويأخذون بالقلم ليكتبوا شعراً تأثرياً». ويقول عنه: «فالشاعر الذي لا خبرة له ضعيف.. ولكن من المناسب أن نتذكر أن الشعر بدأ بعد النكبة 1387هـ/1967م) يستعيد أصالته ببطء شديد وقد وفق في ذلك..»[153].

أما إبراهيم هاشم فلالي فقد قعد للقرشي بالمرصاد في مرصاده متحاملاً عليه فقد قال عنه: «إنه تتوافر في شعره ثروة من الألفاظ الشعرية المنتقاة ومحصوله منها يضاهي محصول حسين عرب منها».. كما يقول عنه: «إن شاعريته قد لا تستطيع نقل الجمال بسحره الأخاذ إلى القارئ»[154]. وقد كفانا الرد عليه الدكتور منصور الحازمي فقال عنه: «إن أحكام الفلالي النقدية لا ترقى إلى مستوى الدراسة الجادة المتأنية»[155]. ويقول عنه: «وقد كان في أسلوبه ونقده استفزازياً عنيفاً..».

والدكتور مصطفى إبراهيم حسين[156] من الذين لم ينصفوا الشاعر القرشي وإن كان قد اعترف بأنه حظي بتقدير كبير لدى الكثير من الدوائر

العلمية والأدبية خارج المملكة وداخلها فقد منحته جامعة أريزونا بأمريكا درجة الدكتوراه الفخرية في الآداب بتوصية من أمناء الجامعة العالمية في أريزونا تقديراً لجهوده الأدبية والثقافية. كذلك اختاره مجمع اللغة العربية بالقاهرة عضواً به (وهو عضو في مجامع اللغة بالعراق ودمشق والأردن) حيث أسهم بمناقشاته وأبحاثه ومقترحاته تحقيقاً لرسالة المجمع كما منحته الجمهورية التونسية وسام الجمهورية من الطبقة الثانية والوسام الثقافي. ومنحه اتحاد أدباء السودان شهادة عضوية شرف دائمة.. وقد نال القرشي تقدير الكثيرين من كبار الأدباء والنقاد في الوطن العربي.. ويقول عنه كذلك: «وقد توطدت علاقات القرشي بأكثر من ذكرنا أسماءهم من الأدباء العرب وبكثير سواهم ممن لم يرد ذكرهم. كما توطدت علاقاته ببعض المستشرقين ومنهم المستشرق الايطالي رزيتانو مدير معهد باليرمو وأحد القلائل المتخصصين في تاريخ صقلية الإسلامية، كما تربطه صداقة بالمستشرق الفرنسي جاك بيرك. وللقرشي مشاركات في كبرى المؤتمرات الأدبية المحلية والعربية والعالمية والتي من بينها عربياً وعالمياً:

* مهرجان أبي القاسم الشابي بتونس سنة 1965م.

* مهرجان الأخطل الصغير في بيروت سنة 1968م. ومهرجان ابن زيدون في المغرب سنة 1975م ومهرجان المربد الشعري بالبصرة عام 1983م ومؤتمر رجال القلم بالصين عام 1976م (وأضيف أنه شارك في مؤتمر الأدباء السعوديين الأول والثاني بجامعتي الملك عبدالعزيز وجامعة أم القرى). بيد أن هذا الباحث المنصف من جهة والمتحامل من جهة أخرى يجعله في جميع فنون شعره مقلداً للرومانسيين وقلل من قيمة شعره الإسلامي فيقول عنه: «وتأتي قصائد المديح النبوي أقرب إل التصوير التاريخي، حيث تأتي سرداً أو تصويراً لجوانب من سيرة الرسول الأعظم صلوات الله وسلامه عليه.. ويأتي الشعر الديني عند القرشي في عمومه أقرب إلى السرد المباشر والمعاني التقليدية السائدة دون جديد أو ابتكار... والشاعر في شعر النضال

العمودي يجنح إلى الخطابية...» ولكن هذا الباحث يعترف بأنه «مايزال شعر القرشي بحاجة إلى دراسة تعتمد منهج التحليل اللغوي وصولاً إلى طبيعة عالمه الصياغي في بعده الفني وبعده المعجمي». ونقول: صح لسانك وهذه جملة صائبة منك، ولكن لماذا كل هذا التحامل على القرشي؟ إذ إن هذا الباحث في آخر سطوره عن القرشي يعترف «بأن القرش يعد الرائد الأكثر اعتدالاً في موقفه من الشعر الحر في الشعر السعودي الحديث المعاصر» ويشير إلى «تمرسه الجيد بالشعر العمودي وانطلاقه من قاعدة التراث إلى أفق الحداثة، وهذا شأن عجيب آخر من هذا الباحث[157].

وقبل أن نختم ورقتنا هذه عن القرشي ومواقف الباحثين والنقاد منه نعرج على كتاب «الوهم ومحاور الرؤيا» للأخ الكريم أ. د. منصور الحازمي الذي «قسم ما رآه العرب في كتاباتنا إلى ثلاثة أقسام أو ثلاثة عيون: عين السائح وعين الباحث وعين الصديق. الأولى تبحث عن المثير والمدهش والثانية تبحث عن الصدق والموضوعية. أما الثالثة التي انتشرت في العقود الثلاثة الماضية، فتغلب عليها المجاملة والنظرية المادية» وهذا ما حفزه على اختيار العنوان الرئيس لكتابه «الوهم» للدلالة على الجهل المتغلغل في الذهنية العربية عن إنسان الجزيرة العربية منذ أمد بعيد[158].

ولقد ظهر لي أن أ. د. الحازمي من المنصفين لشاعرنا القرشي عن دراية وهو من «العين الثانية» فلقد أنصفه بقوله: «ولكن القصة السعودية لم تبدأ في النمو والانتشار في مجموعة مستقلة إلا في منتصف الخمسينات حين أصدر حسن القرشي وأمين سالم رويحي وخالد خليفة مجموعاتهم القصصية»[159].

وكذلك أنصفه في تقويم النقد التطبيقي للعواد لبعض دواوين الشعراء السعوديين (حسن عبدالله القرشي وإبراهيم فودة وسعد البواردي، وكأنه بارك آراء السيدة آمنة عقاد[160] في نقدها للعواد بأن نقده التطبيقي وهو قليل لا يخرج عن النقد الانطباعي التأثري وهو نقد ضعيف على أي حال ولا يخفي

فيه العواد شعوره بالأهمية والأستاذية[161]. وكان الدكتور منصور أيضاً في موقفه من نقد الفلالي للقرشي ورفاقه موضوعياً فصرح بأن «الفلالي لم يبذل أدنى جهد في البحث والتنقيب عن هذه المادة الأولية مطبوعة أو مخطوطة بل اكتفى في الجزء الأول من كتابه (المرصاد) بالقصائد التي سبق أن نشرتها جريدة البلاد السعودية سنة 1366هـ/1946م لبعض الشعراء السعوديين من أمثال: أحمد قنديل ومحمد حسن فقي وحسين سرحان وحسين عرب ومحمد حسن عواد والزمخشري والقرشي»[162]. وتبين لنا كذلك إنصافه للقرشي حينما عبر عن رأيه في الأستاذ عبدالله عبدالجبار بأن دراسته تتميز «بالاستقصاء والشمول وإن اشتط في بعض الآراء وأقول منها رأيه في القرشي الذي لا يتفق مع نزعته العلمية وطبيعته المتزنة الهادئة»[163]. وإذا كان صاحب كتاب «أمواج وأثباج» الأستاذ عبدالفتاح أبو مدين قد تحامل على عدد غير قليل من الشعراء عندنا وبخاصة الشباب الذين نظر إليهم بأنهم «ينتمون إلى تلك الفئة التي ظهرت في تلك الفترة من الشعراء الشباب المتفجين الذين لا يترددون في طبع دواوينهم والإكثار منها للتغطية على ملكاتهم الأدبية المتواضعة وضعفهم الشعري ومن أولئك الشعراء طاهر زمخشري وحسن القرشي وعلي حسن غسال وأنهم يحسون في قرارة نفوسهم أنهم دون الشعراء الممتازين وأن شخصياتهم في حاجة إلى إعلان، بل إنها ماتزال في منطقة النكران»[164].. ويهمنا أن نرى الحازمي كيف يصف آراء أبي مدين فيقول: إن آراء أبي مدين في أمواج وأثباج خلال الخمسينات لا تمثله في فترة لاحقة ولاسيما بعد تبلور الكثير من الحركات والتيارات الأدبية وبعد اتصاله الوثيق بممثلي النقد الجديد في داخل بلادنا وخارجها»[165].

ولعل الرجوع إلى صاحب القضية شاعرنا القرشي في تجربته الشعرية التي بدأنا بها قراءتنا لحياته ورؤاه النقدية وشعره ما ينير لنا الطريق في الرد على أولئك المتحاملين عليه. يقول في كتابه النقدي شوك وورد. «ولست أدري

بالضبط التاريخ الذي بدأت فيه أحب الأدب وأتعشقه.. كنت أعتقد أنني بالأدب أستطيع أن أخدم الناس والوطن ولكن الواقع أني قدمت خدمة جلى إلى نفسي أولاً وقد اشتهرت وقرر أدباء كثيرون أنني أديب كبير، وهذا في الواقع يكفي لأن يشير إليّ الناس ويتهامسون باسمي كلما مررت بهم في مجتمع أو ناد ويردون تحيتي في تجلة وتوقر..»[166].

وعلى أية حال فإن النقد المتحامل على القرشي خاصة قد بينه الناقد د. عبدالعزيز شرف الذي كتب عن القرشي الأديب والشاعر والقاص والمسرحي الناقد عدة مؤلفات منها كتابه[167] المهم الوساطة بين حسن عبدالله القرشي ونقاده وبين أن نموذج النقد المتحامل حافل بالعيوب والمآخذ التي تنأى عن أغراض الدراسة النقدية وهي دراسة بطبيعتها تتوجه صوب التقدير الصحيح لأي أثر فني وبيان قيمته في ذاته ودرجته بالنسبة إلى سواه حتى لنقول مع صاحب الوساطة (القاضي عبدالعزيز الجرجاني): «إن التفاضل – أطال الله بقاءك – داعية التنافس والتنافس سبب التحاسد وقد قيل:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود

ولابد أن نختم بأن هذا الشاعر الإسلامي الكبير القرشي تصدى لجميع من نقده باستيعاب وتفصيل فقد سبق شاعرنا القرشي الأستاذ عبدالله عبدالجبار[168] في الرد على نقد الفلالي في مرصاده في جزئه الأول في مجلة المنهل سنة 1371هـ وجاء نقده كما أنصفه فيه د. منصور الحازمي: «أكثر استيعاباً وتفصيلاً فهو يحاسب الفلالي على كل رأي أصدره ويصحح له الكثير من المفاهيم مستنداً في ذلك على ذوقه الخاص وقراءاته الواسعة». فالقنديل على سبيل المثال ليس بالسوء الذي صوره به الفلالي، وبيت ضياء الدين رجب لا يستحق كل ذلك الإطراء وقد استغنى به الناقد عن القصيدة بكاملها. وفي الختام فإن هذه الدراسة حاولت الوقوف على مؤلفات الشاعر حسن عبدالله القرشي واجتهدت في التعرف على شخصيته شاعراً وجدانياً إسلامياً من الطراز الأول

كما شهد له بذلك عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين وأنه لم يكن شاعراً رومانسياً غارقاً كغيره في الرومانسية الغربية الغريبة. وانتهت هذه الدراسة إلى النظر في جوانب حياته الإبداعية مؤلفاً وشاعراً وناقداً وقاصاً وأديباً من الطراز الأول عرفه أهله في البلاد العربية وفي الغرب قبل معرفة أهله به في بلده

رحم الله الشاعر حس عبدالله القرشي وأسكنه فسيح الجنات وجميع المسلمين آمين.

الهوامش



(1) ص 11.

(2) ص 9.

(3) ص 7.

(4) ص 27.

(5) ص 25.

(6) الموسوعة الأدبية، ج 2، ص: 41.

(7) ص 209.

(8) تجربتي الشعرية وانظر: الاثنينية 2، ص: 25.

(9) انظر ديوان القرشي الكبير (بيروت، 1983م)، وانظر د. عبدالعزيز شرف في: حسن عبدالله القرشي: دراسة وقصائد، ص 13 (دار الكتاب المصري، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، 1421هـ ط الأول.

(10) انظر كتابه: فن المقالة ج في أدب القرشي (دار المعارف عام 1996م) ص: 6.

(11) انظر: د. عبدالعزيز الدسوقيفي كتابه: القرشي شاعر الوجدان، ص 48.

(12) ديوان الأمس الضائع للقرشي ص 493 (ط 1، دار العودة، بيروت، 1972م).

(13) الأمس الضائع، ص 498–499.

(14) انظر مقدمة الشاعر القرشي لديوانه الثاني مواكب الذكريات وقد كتبها في القاهرة في 1951/3/15م، ص 289.

(15) انظر الجزء الثاني من ديوانه، ص 709.

(16) مواكب الذكريات، ص 285.

(17) أنات الساقية، ص: 7.

(18) انظر كتابه الوساطة بين حسن عبدالله القرشي ونقاده للدكتور عبدالعزيز شرف، ص 155.

(19) المرجع السابق، ص 156.

(20) المرجع السابق، ص 156.

(21) ديوان حسن القرشي، ج 2، ص 711–712.

(22) الطبعة الثانية، 1976م، القاهرة.

(23) القرشي شاعر الوجدان، د. عبدالعزيز الدسوقي (ص: التمهيد).

(24) المرجع نفسه، ص 17 هامش.

(25) الاتجاه الوجداني: د. عبدالقادر القط، ص 530.

(26) الاتجاه الوجداني، ص: 504.

(27) الاتجاه الوجداني، ص: 523.

(28) المرجع نفسه، ص: 524.

(29) الاتجاه الوجداني، ص: 524.

(30) حسن عبدالله القرشي (دراسة وقصائد): د. عبدالعزيز شرف، ص 16.

(31) حسن عبدالله القرشي شاعر من الحجاز: تأليف أحمد الجدع (دار الضياء – الأردن، عمان ط 3، 1407هـ/1986م)، ص: 5.

(32) المرجع نفسه، ص 12.

(33) المرجع نفسه، ص 14.

(34) انظر: الحركة الشعرية في السعودية: حسن عبدالله القرشي حياته وأدبه تأليف دكتور صلاح عدس، ص 109 (مكتبة مدبولي – القاهرة ط 1/ 1411هـ/ 1991م).

(35) انظر كتاب الوساطة بين حسن عبدالله القرشي ونقاده للدكتور عبدالعزيز شرف (در الكتاب المصري واللبناني، بيروت ط 1/ 1421هـ/2001م)، ص 157.

(36) انظر: الحركة الشعرية في السعودية: حسن عبدالله القرشي للدكتور صلاح عدس، ص 4.

(37) المرجع نفسه، ص 8.

(38) انظر د.عدس (المرجع السابق، ص: 109).

(39) المرجع السابق، ص 110–111.

(40) المرجع نفسه، ص 110.

(41) المرجع نفسه، ص 27.

(42) انظر القرشي: تجربتي الشعرية، ص: 19–21.

(43) المرجع السابق تجربتي، ص 35–36.

(44) تجربتي، ص 38، (ط 1 عام 1972م، دار العودة).

(45) البسمات الملونة – ديوان القرشي – الجزء الأول، ص 52.

(46) البسمات، ص 53.

(47) انظر: القرشي شاعر الوجدان للدكتور عبدالعزيز الدسوقي، ص 60–61.

(48) انظر: د. عثمان الصالح العلي الصوينع في كتابه: حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر (ط 1، 1408هـ، ج 2، ص 584–588.

(49) أدباء سعوديون: د. مصطفى إبراهيم حسن (دار الرفاعي – الرياض، ط 1، 1414هـ، ص 114.

(50) القرشي: تجربتي ص 7.

(51) أدباء سعوديون، ص 117.

(52) المرجع السابق، ص 118.

(53) المرجع السابق، ص 118.

(54) انظر ديوان البسمات الملونة للقرشي، ص 53.

(55) شعراء سعوديون، ص 118–119.

(56) عباقرة الأدب في العالم (انظر: مجموعة الألف كتاب التي صدرت عن دار الترجمة والتأليف والنشر بالقاهرة).

(57) عز الدين المقدسي: كتاب كشف الأسرار في الحكم المودعة في الطيور والأزهار (رسالة ماجستير، جامعة أم القرى).

(58) شعراء سعوديون، ص 118.

(59) انظر: من أعلام الشعر السعودي تأليف د.بدوي طبانة (دار الرفاعي الرياض 1412هـ ط1) ص 223.

(60) المرجع السابق، ص 224.

(61) المرجع نفسه، ص 228.

(62) ص 232.

(63) المرجع السابق، ص 234.

(64) المرجع السابق، ص 233.

(65) المرجع السابق، ص 232.

(66) صور من الأدب الحديث.

(67) التيارات الأدبية، ص 276.

(68) المرجع نفسه، ص 276.

(68) التيارات، ص 278.

(70) التيارات، ص 278.

(71) صبابة الكأس، ص 22، 24، 56، 72.

(72) التيارات، ص 280.

(73) التيارات، ص 281.

(74) التيارات ص 282 وديوان مواكب الذكريات 316/1.

(75) التيارات ص 283 وديوان مواكب الذكريات للقرشي ج1 ص 348.

(76) القرشي: تجربتي الشعرية (دار العودة) ص 32-36.

(77) الاتجاهات الأدبية، ص 358.

(78) انظر اجدع، ص 22.

(79) القرشي شاعر الوجدان للدكتور عبدالعزيز الدسوقي ص 34-35.

(80) الشعر الحديث في الحجاز (1916-1948) تأليف عبدالرحيم أبو بكر (المدينة المنورة عام1397هـ، نادي المدينة المنورة الأدبي ص 225).

(81) انظر أحمد الجدع في حسن عبدالله القرشي، ص 22.

(82) انظر الجدع ص 23.

(83) الجدع ص 23.

(84) المرجع السابق: ص 28، 29، 30، 33.

(85) المرجع نفسه، ص: 35.

(86) انظر رسالته المطبوعة في دار صادر عام 1392هـ، ص 9، بهذا العنوان: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية.

(87) الحركة الأدبية، ص 408.

(88) الحركة الأدبية، ص 410.

(89) الحركة الأدبية، ص 410-411.

(90) المرجع نفسه، ص: 417.

(91) الحركة، ص 424.

(92) الحركة الأدبية، ص 425 ومواكب الذكريات ص 36.

(93) الحركة، ص 426.

(94) د. صلاح عدس (مرجع سابق)، ص 110.

(95) الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية خلال نصف قرن 1345هـ – 1395هـ للدكتور عبدالله الحامد دار الكتاب السعودي، الرياض، (ط 2/ 1413هـ، ص 291).

(96) المرجع السابق، ص 291.

(97) انظر الشعر الحديث للحامد، ص 297، 298، 299، 300، 301، 302.

(98) ص 296.

(99) ص 397.

(100) ص 399.

(101) ص 300.

(102) ص 301.

(103) ص 302.

(104) مواكب الذكريات (دار العودة ط 1، ص 290).

(105) البسمات الملونة للقرشي، ص 217–221.

(106) ص 222–223.

(107) ص 224–231.

(108) ص 232–238.

(109) ص 231–241.

(110) ص 258–261.

(111) ص 262–265.

(112) الأمس الضائع (ديوان القرشي، ج1، ص 589–601).

(113) ص 602–608.

(114) ص 609–911.

(115) ص 612–614.

(116) ص 615–616.

(117) ص 619–622.

(118) ص 623–626.

(119) الأمس الضائع ص 629–634.

(120) الأمس الضائع ص 635–640.

(121) الديوان ص 639.

(122) الديوان ص 639.

(123) نداء الدماء (الديوان) ج2، ص 237-239.

(124) مواكب الذكريات: للشاعر حسن القرشي (الديوان) ج2، ص 478.

(125) مواكب الذكريات: ص 285.

(126) مواكب الذكريات: ص 315-316.

(127) ديوان الأمس الضائع (الديوان 2/ ص 589-601).

(128) الأمس الضائع ص 602-608.

(129) الأمس الضائع ص 609-611.

(130) الديوان نفسه ص 612-614.

(131) الأمس الضائع ص 615-616.

(132) ديوان: نداء الدماء للشاعر حسن القرشي، ص 239.

(133) الديوان 591/1.

(134) الديوان 593/2.

(135) الديوان 597/2.

(136) الديوان 598/2.

(137) الديوان 599/2.

(138) الأمس الضائع (الديوان، ص 601/2).

(139) القرشي شاعر الوجدان، د. عبدالعزيز الدسوقي، ص 50-51.

(140) القرشي شاعر الوجدان، ص 50.

(141) انظر: حسن عبدالله القرشي تأليف أحمد الجدع، ص 48.

(142) ص 49.

(143) انظر: كتابه: الوهم ومحاور الرؤيا دراسات في أدبنا الحديث ص 18-1 (ط 1421هـ، الرياض، دار المفردات).

(144) انظر: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية تأليف د. بكري شيخ أمين (دار صادر - بيروت/ 1392هـ 561-564).

(145) المرجع نفسه، ص 22 - 224، 226 - 228.

(146) ص 233.

(147) ص 402، 425.

(148) ص 403.

(149) ص 457.

(150) الوساطة بين القرشي ونقاده د. عبدالعزيز شرف ص 27.

(151) المرجع نفسه، ص 17.

(152) وحي الحياة العامة للعواد، ص: 128، والشعر والتجديد د. خفاجة ص 208، وحركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر للدكتور عثمان اصوينع، ج 2، ص 587.

(153) انظر: مذهب المجددين في المملكة للدكتور عبدالله الحامد، ص 16-17، وانظر أيضاً كتابه: الشعر الحديث ص 409.

(154) المرصاد، ص 1، ص 36.

(155) الوهم للدكتور الحازمي ص 109-115.

(156) انظر كتاب أدباء سعوديون تأليف د. مصطفى إبراهيم حسن ص 115، وانظر القرشي في شوك وورد.

(157) ص 121، 122، 125، 128.

(158) الوهم ومحاور الرؤيا للدكتور منصور الحازمي، ص 8.

(159) الوهم، ص 37.

(160) آمنة عبدالحميد عقاد: محمد حسن عوادشاعراً (جدة عام 1985م دار المدني).

(161) الوهم ص 61.

(162) الوهم ص 64.

(163) الوهم ص 18.

(164) أمواج وأثباج ص 175 (طبعة نادي جدة في طبعة ثانية 1405هـ).

(165) الوهم ص 120-121.

(166) حسن القرشي شوك وورد ص 39.

(167) الوساطة بين حسن عبدالله القرشي ونقاده: للدكتور عبدالعزيز شرف ص 21-22.

(168) الوهم أ. د.منصور الحازمي، ص 15 وانظر القرشي في شوك وورد.



مراجعات

«اللغة والحجاج»(*)

(عمق التنظير ودقة الإنجاز)

حسن مسكين مبارك(*)



كثيرة هي الأعمال التي تناولت اللغة قديما وحديثا، وعديدة هي المؤلفات التي قامت بتشريح عميق ودقيق لمختلف جوانبها، ومستوياتها، حتى يكاد يخيل للباحث المتخصص أن الكلام فيها يكرر بعضه بعضا وألا جديد في الأفق بشأن هذا الموضوع.

غير أن الإصدار الجديد الذي أنجزه الدكتور أبو بكر العزاوي : اللغة والحجاج[1] يفند هذا التصور، ويضعنا أمام رؤية أصيلة وحديثة، تكشف جوانب دقيقة وعميقة في اللغة عامة، واللغة العربية بخاصة، من خلال تحليل حجاجي مشبع بسند نظري خصب ومتنوع أفرز في النهاية مشروعا علميا

(*) أستاذ نظرية الأدب والمناهج الحديثة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجديدة - المغرب.

متميزا، أضاف لبنة جديدة ، هامة إلى الإنجازات العلمية ذات المستوى الرفيع نظرا وإنجازا في دراسة وتحليل اللغة من منظور حجاجي دقيق ، وعميق، كانت اللغة العربية في حاجة ماسة إليه أملاً في كشف المزيد من أسرارها، وفهم العديد من إمكاناتها الهائلة في شتى الإنجازات والأجناس الأدبية وغيرها من الخطابات الأخرى متنوعة المقاصد والأهداف.

وإذا نحن تأملنا جيدا جوهر القضايا التي أثبتها المؤلف، وحاول تقديم الحجج والدلائل النظرية والتطبيقية عليها من داخل التحليل نفسه، وبلغة واصفة دقيقة ، وافية ، نجدها تكمن في الاستنتاج العام الآتي : «لا تواصل من غير حجاج ولا حجاج من غير تواصل». بهذه المعادلة القيمة ، واللافتة للتفكير والتأمل، والمغرية بالتوظيف في أكثر من مستوى، بنى المؤلف هذا الكتاب العلمي ، المغري بالقراءة والتي تأسر المتلقي بفضل ما تتضمنه من قضايا وعناصر جديرة بالتقدير والمتابعة المتأنية، حتى نكتشف مزاياها الهامة التي ستزيد من وعينا باللغة العربية، من منظور ما تقدمه اللسانيات عامة ، والنظرية الحجاجية بخاصة.

ونظرا لأن مزايا هذا الكتاب عديدة، ومتنوعة فإنني سأقف عند بعضها، تاركا البعض الآخر للمتلقي حتى يقف عليها عيانا.

بلاغة النصوص الموازية :

تكمن في هذه النصوص الموازية التي صدر بها المؤلف كتابه، بدءا من الإهداء الذي لم يخل بدوره من حجاج وإقناع دال على اتحاد الذاتين وانسجامهما (المؤلف – الأم) وامتداد هذا الاتصال الروحي القائم على عبارات حجاجية ملئها (الصدق) وعمادها (السلمية) و (التدرج) الذي يجد سنده القوي في هذا التضمين الموفق لآيات قرآنية، مشبعة هي الأخرى بطابعها

الحجاجي. وهكذا فبعد أن خط المؤلف أول كلمة في الكتاب : »إلى منبع الحنان الدائم والعطف المتجدد« حتى يختمها بقوله : «أهدي هذا الكتاب سائلا المولى عز وجل أن ينفعني وإياها به ، وسائر المسلمين أجمعين يوم لا ينفع مال ولا بنون إلا من أتى الله بقلب سليم»(2).

هكذا نكتشف حضورا مكثفا لخاصية الحجاج من أول صفحة، تمثل جانبا من النصوص الموازية، التي ستهيأ المتلقي منذ البداية لدخول عالم الإقناع والحجة وما يندرج تحتهما من أسرار وعناصر طبيعية قائمة في بنية هذه اللغة موضوع الاشتغال، فكيف الحال ونحن في رحاب خطاب قرآني كريم ، يؤكد مآل ومنتهى هذه الذوات جميعا إلى الباري تعالى، بعد أن يتوارى المال والبنون وتوابعهما، لتبقى الكلمة شاهدة على العلم والعمل، والتي منها ماهو قائم بين دفتي هذا الكتاب، وأخرى ثاوية خلف السؤال. تلك إذن كانت أولى مظاهر الحجاج، والتواصل التي أبى المؤلف إلا أن تكون على هذا النحو مقدمة لتواصل أشمل وأعمق تنسجه اللغة عبر خطابات وأجناس عديدة ومتنوعة تبرز بما لا يدع مجالاً للشك أن الحجاج حاضر في كل الخطابات بدءا من الخطاب الإلهي إلى غيره من الخطابات الأخرى التي ينسجها الإنسان في أي مكان وعبر سائر الأزمان.

غير أنه ينبغي التنبيه هنا إلى أن النصوص الموازية المتضمنة في الصفحة السابعة من الكتاب، تكشف أيضا أن الحجاج الفعال والمنتج يستند إلى قوانين وضوابط وعناصر دقيقة، حتى لا يخرج عن أهدافه المتمثلة في تحقيق التواصل الفعال والتأثير والإقناع. والآيتان الكريمتان المختارتان هنا تشيران بدقة إلى ذلك الخلل الذي أصاب عملية التواصل التي قامت بين عمران وقومه الذين بنوا حواره معلى غير عل ولا هدى، فلم يتمكنوا من إقناع عمران الذي أقام خطابه على حجج ودلائل مقنعة ، يستحيل إبطالها أو ردها .

خلفيات المنهج ومقاصد النظرية :

ذلك أننا نجد في الكتاب توضيحا دقيقا للمنهج المتبع، والخلفيات النظرية التي بنى عليها مشروعه العلمي، حيث إنه رسم في مقدمة مركزة معالم العمل الكبرى، وخلفياته العميقة، وأهدافه العامة والخاصة، مبرزا أن هذا العمل يهدف إلى دراسة بعض الجوانب الحجاجية في اللغة العربية، غير مدع الإحاطة التامة بكل ما يهم الموضوع .

غير أننا نكتشف أيضا المنطلق الرئيس الذي اعتمده في هذا المنحى اللساني القائل بأننا نتكلم عامة قصد التأثير ومن جهة أخرى، وهذا هو الأساسي والجديد الذي غيب في العديد من الدراسات اللسانية، هو أن وظيفة التأثير والإقناع قائمان في اللغة ذاتها، وليس خارجها إذ اللغة «تحمل بصفة ذاتية وجوهرية وظيفة حجاجية، أي أن هذه الوظيفية مؤشر لها في بنية الأقوال نفسها، وفي المعنى وكل الظواهر الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية. وتنتمي دراسة الحجاج إلى البحوث التي تسعى إلى اكتشاف منطق اللغة، أي القواعد الداخلية للخطاب، والمتحكمة في تسلسل الأقوال وتتابعها بشكل متنام وتدريجي ، وبعبارة أخرى فإن الحجاج يتمثل في إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب»[3].

وإذا كانت مقاصد المؤلف محددة في إبراز منطق اللغة، والبنيات التي تحكم الخطاب في العديد من الإنجازات اللامحدودة فإنها لم تخف أنها تود استثمار النتائج التي انتهى إليها العالم اللساني أزفالد ديكرو في العديد من أعماله المتميزة[4].

بل إن اختيار نظرية الحجاج إطارا نظريا، نابع من أسباب علمية موضوعية وتراكم خبرات وقراءات صبورة ومتأنية لنتاجات علمية، لسانية ومنطقية ، متنوعة ومتكاملة ، يمكن إجمالها في الآتي «أولا : كون نظرية الحجاج نظرية

دلالية حديثة، تقدم تصدرا حديثا للمعنى، وتقدم تصورا حديثا للمعنى، وتقدم تفسيرات جديدة وجريئة للعديد من الظواهر اللغوية.

ثانيا: نجاح النظرية الحجاجية في تجاوز العديد من العوائق المتصلة بتفسير المعنى، ولا سيما النظريات الوصفية والمنطقية المرتبطة بمفهوم الصدق.

ثالثا: كون النظرية الحجاجية تعود في منابعها إلى أصول لسانية حديثة، لا تعلي من شأن الوظيفة التواصلية- الإخبارية للغة، واعتبارها الوظيفة الأساسية والوحيدة، بل يرى المؤلف أن لها وظائف تتجاوز التواصل والإخبار إلى التأثير والإقناع، الشيء الذي يجعل من الوظيفة الإخبارية تتوارى قياسا بالوظائف الأخرى التي أكدت عليها النظرية الحجاجية.

ويبدو أن هذا تصور جديد عدل من العديد من الفرضيات، والمنطلقات التي أقامت عليها النظريات الأخرى إنجازاتها وتطبيقاتها في مجال اللغة والخطاب، سواء لدى العرب أو الغرب وهذا ما سنلمسه بوضوح في تلك التطبيقات التي قام بها على ظواهر لغوية متنوعة، تهم اللغة العربية تحديدا، لكن بمقارنتها بلغات أخرى كالفرنسية والإنجليزية وغيرهما.

وهنا بالذات تكمن جدة وجدية هذا العمل، أي في كونه ينطلق مما هو عام، كامن في عمق النظريات التي تحكم هذا العمل، وتؤطر توجهه العام، ليصل إلى ما هو خاص يجسده هذا الاختبار الدقيق والعميق لهذه النظرية على اللغة العربية، خاصة في ظل غياب دراسات وأعمال[5] تطبيقية عربية مقارنة بما أنجزه الغرب، حيث شاعت هذه النظرية التي تتخذ من الحجاج والمنطق واللغة والمنطق الطبيعي موضوعا لها، راكمت فيه إنجازات هامة نظرا وتطبيقا[6].

كما لم يفت المؤلف، وفي إطار هذا الحرص الشديد على ضبط المنهج، والتأطير لخلفياته وفلسفته، أن يوضح خصيصة العنوان وأهداف المباحث المتفرعة عنه شملت فصلا تعريفيا لنظرية الحجاج في اللغة ومفاهيمها

ومصطلحاتها، التي منها : **الحجة – النتيجة – الروابط – العوامل الحجاجية – التوجيه – السلم الحجاجي** وغيرها. وقد ركز فيها على ما أسماه (الطبيعة الحجاجية للمعنى) والعلاقة القائمة بين **المحتوى الإخباري** للقول **وقيمته الحجاجية** .

في حين تضمن الفصل الثاني دراسة دقيقة لنماذج من الروابط الحجاجية في اللغة العربية ، منها : **(بل – لكن – حتى)** مبينا أن الهدف من هذا الاختيار ليس سوى إبراز بعض جوانب الاستعمال الحجاجي لهذه الروابط، لأنها أكثر استعمالا وشيوعا . وهو توضيح منهجي يبرر هذا الاختيار، ويدفع كل تأويل خاطئ أو تفسير غير دقيق.

في حين كانت الاستعارة الموضوع الذي بين فيه المؤلف أوجه الحجاج عبر مفاهيم محددة ، مثلها **(السلم الحجاجي) و (القوة الحجاجية) و (الإبطال)**.

ويبدو أن المؤلف قد أحسن صنعا، حين استعار مصطلح القوة (La Force) ليوظفه في حقل اللغة، حيث اجترح مصطلحات جديدة تغري بمزيد من البحث، مثل سلطة الكلام وسلطة الخطاب وقوة الكلمات، منتهيا من ذلك إلى استنتاجات خصبة، آن الأوان لتكون مشاريع أعمال مستقبلية، تساهم في إبراز الجانب الحجاجي للغة العربية ، وكشف المنطق الذي يحكمها.

ولمزيد من الإيضاح، سنحاول الوقوف عند أهم العناصر التي شيدت صرح هذا المشروع، لنتبين ما تضمنته من تنظير وإيجاز في حقل الحجاج المتصل باللغة العربية تحديدا.

القراءة الصبورة والتلقي المنتج :

إن حرص المؤلف على تتبع النظريات الحجاجية في منابعها، وفهم أبعادها، سمح له بتمثل أعمق لأسرارها، واستيعاب أدق لتفاصيلها وجزئياتها. يبدو ذلك جليا أولا في تحليله الدقيق للفروق القائمة بين **العوامل الحجاجية والروابط الحجاجية** او تميزه بين **الحجاج (Argumentation)** والاستدلال

(Démonstration)، بما يفيد في إبعاد أي التباس في مجال التطبيق، ويثبت أيضا الإضافات التي سيقدمها عند إنزال هذه المفاهيم على محك اللغة بشتى تلويناتها وتمظهراتها حسب الأجناس الأدبية والفنية ووظائفها التأثيرية والإقناعية التي تؤديها. ذلك أن المؤلف لم يبق أسير التصورات المتداولة أو المكرورة، بل اجتهد في الإفادة من أحدثها وأكثرها استجابة لخصوصية الظواهر اللغوية موضوع التحليل. ثم إنه بعد أن يفصل القول في تلك الفوارق والمحددات المتعلقة بكل مصطلح، ينتهي إلى استنتاجات هامة، تساعد المتلقي على المزيد من الفهم والرغبة في متابعة التحليل، كما هو الشأن مثلا في هذا التحديد لنمط خاص من الروابط الحجاجية (حروف العطف ، الظروف ..) حيث يتم «الربط بين وحدتين دلالتين أو أكثر في إطار استراتيجية واحدة، وهذا في إطار الصيغة الجديدة للنظرية الحجاجية أما في التصور السابق، فقد كنا نقول إنه يربط بين قولين (أو أكثر) ، وقد تم التخلي عن هذا التصور لأن ظاهرة الربط معقدة، ولأن الربط بين الأقوال ليس إلا حالة خاصة، فقد يربط الرابط بين قولين ، وقد يربط بين عناصر غير متجانسة، كأن يربط مثلا بين قول وقولية (une énonciation) أو بين قول وسلوك غير كلامي، إلى غير ذلك من الحالات الممكنة»(7).

التدرج من الجزئي إلى الكلي :

ذلك أننا ونحن نتابع التحليل، نلمس نوعا من المتابعة الدقيقة والمتأنية لمجموعة من الظواهر اللغوية بالتركيز على قوتها الحجاجية بدءا من أصغر وحدة فيها، وانطلاقا من الأمثلة الجزئية الدالة وصولا إلى .... تشييد تصور كلي ، يؤكد المثال من صلب اللغة إلى أن ينمو بالتحليل ليغدو قاعدة عامة تحكم بنية اللغة وتفسر عناصرها الحجاجية كما هو الحال في الاستنتاج الذي خلص إليه ، والذي ينم من جهة عن إدراك عميق بالأبعاد التي كان يرمي إليها المنظرون والعلماء الذين تبنوا هذه النظرية ، ومن جهة أخرى ما يمكن أن يبينه الباحث نفسه من تحليلات جديدة، تخصب تعريفا أدق أو استنتاجا أشمل، أو تصورا

أعمق، يمكن الاعتماد عليه في تفسير أو تعليل ظاهرة لغوية أو تعديل تصور أو موقف سابق، بدا بالدليل والحجة ، والمدعومة بالتحليل أنه غدا متجاوزا، كما نقرأ في هذا الاستنتاج الخاص (بالمبادئ الحجاجية) المستخرجة من المثالين الآتيين : (الاجتهاد يؤدي إلى النجاح) أو (تكون فرص نجاح الإنسان بقدر عمله واجتهاده) ذلك أن «المبادئ الحجاجية هي مجموعة من المسلمات والأفكار والمعتقدات المشتركة بين أفراد مجموعة لغوية وبشرية معينة ، والكل يسلم بصدقها وصحتها، فالكل يعتقد أن العمل يؤدي إلى النجاح، وأن التعب يستدعي الراحة وأن الصدق والكرم والشجاعة من القيم النبيلة والمحببة لدى الجميع، والتي تجعل المتصف بها في أعلى المراتب الاجتماعية. وبعض هذه المبادئ يرتبط بمجال القيم والأخلاق وبعضها يرتبط بالطبيعة ومعرفة العالم»[8] بل إن هذا التخريج لا يقف عند مستوى عرض الإنتاج الخاص بالنموذجين السابقين، وإنما يتجاوزهما إلى تقديم حلول أخرى، تسهم في زيادة الوعي....... والمنطق الحجاجي لهذه الجمل، من خلال التمييز الدقيق بينها، وما يمكن أن يستنبط من كل واحدة من قوة حجاجية واستدلالية، تجد تفسيرها في أصول تتجاوز اللغة إلى مبادئ حجاجية «ترتبط بالإيديولوجيات الجامعية، إذ يمكن أن ينطلق استدلالان من نفس المقدمات، وأن يعتمد نفس الروابط والعوامل ، ومع ذلك يصلان إلى جانب هذه المبادئ المحلية (**Topoi Locaux**) المرتبطة بإيديولوجيات الأفراد داخل المجموعة البشرية الواحدة، هناك مبادئ أخرى أعم ، وهي مشتركة بين جميع أفراد المجموعة اللغوية ، ومؤشر لها داخل اللغة»[9].

سعة المدونة / تخصيب الدلالة :

لم يقتصر المؤلف في اختبار أدوات التحليل، وتطبيق النظرية الحجاجية على جنس خاص، وإنما جمعت بين العديد من الأجناس الأدبية مثل الشعر

والرواية ، واعتمدت على العديد من الخطابات منها الإنساني، ومنها الالهي، وكما شملت الفصيح والعامي الشيء الذي ضمن حجة إضافية إلى تطبيقاته ، ومنحها بعدا آخر من الدلائل التي تغني هذه التخريجات مما أخصب نتائجها، وقوى تلك الظلال من المعاني المتضمنة فيها أو المصاحبة لها عند كل إنجاز، بخاصة وأنه يعمد إلى مقارنتها مما هو منجز في لغات أخرى فرنسية وإنجليزية ، لتكون ذات تمثيلية واسعة علميا.

هكذا نجده يستحضر آيات من القرآن الكريم، ليوضح أن الأداتين (**بل ولكن**) قد استعملتا في العربية والفرنسية لغاية الحجاج والإبطال لكنه يضيف في تمييز دقيق وعميق إلى ظلال حجاجية أخرى لهاتين الأداتين في إنجازات قرآنية ، تظهر خصوبة الدلالة في الخطاب الإلهي القائم في جزء كبير منه على الإقناع والتأثير والحجاج كما في الآية الكريمة ﴿**أم يقولون به جنة ، بل جاءهم بالحق**﴾[10] حيث وقعت بل (الرابط الحجاج) جملة أضفت لها طابع (الإبطال) في حين اتصفت بسمة (الانتقال من غرض إلى غرض) في قوله تعالى: ﴿**وقد أفلح من تزكى، وذكر اسم ربه فصلى بل تؤثرون الحياة الدنيا**﴾[11]. غير أن توضيح هذه التنويعات لم تحل دون تنبيه المؤلف بأن الأهم في هذا التحليل هو الاستعمال الأخير أي «عندما يكون الإضراب على جهة الترك للانتقال من غرض إلى غرض آخر، من غير إبطال، ونمثل له بالأمثلة التالية: ﴿**هل أتاك حديث الجنود ، فرعون وثمود، بل الذين كفروا في تكذيب**﴾[12] وقوله تعالى: ﴿**ولدينا كتاب ينطق بالحق، وهم لا يظلمون، بل قلوبهم في غمرة من هذا**﴾[13].

وقد قدم المؤلف لتصوره هذا بآراء ونظريات اللسانيين الغرب وبسطها بوضوح تام ، ثم عرض تفسيرة النحاة العرب القدامى (المرادي والزمخشري)، لكنه لم يقف عند مستوى العرض وإنما ناقش هذه التصورات، وأضاف تصوره الخاص الذي استخرجه من قلب الآيات القرآنية التي حللها، منتهيا إلى تخريج ذكي جدير بالتأمل والمتابعة . ذلك أنه بعد أن عرض الآيات الكريمة وأثبت رأي

النحاة العرب في الأداتين موضوع الاستشهاد، مذكرا بوصفهم (للإضراب الانتقالي) «بعبارات شتى من قبيل : (ترك شيء من الكلام وأخذ في غيره)، الانتقال من غرض إلى آخر)، التنبيه على انتهاء غرض واستئناف غيره)، (لإضراب على جهة الترك من غير إبطال)، (الإنتقال من جملة إلى أخرى أهم من الأولى)، وغيرها من العبارات المتناثرة في كتب النحو»[14] هكذا يتابعهم بإثبات الآراء السابقة، دون أن يقف عندها، بل يضيف إليها وصفا حجاجيا لطيفا يجعله الأقوى في التحليل والأجدر بالاعتبار لا تضمنه من حجج واضحة تستقي مشروعيتها من الإيحاءات المعنوية، والظلال الرمزية الثاوية خلف هاتين الأداتين المستعملتين في هذا السياق، الذي دفع الزمخشري أن يشدد فيها على معنى (الإضراب) المتمثل في كون «أمرهم أعجب من أمر أولئك ، لأنهم سمعوا بقصصهم وبما جرى عليهم، ورأوا آثار هلاكهم فلم يعتبروا وكذبوا أشد من تكذيبهم»[15].ويتجلى هذا الوصف أساسا في التوجيه الحجاجي الدقيق للأداة(بل) ، حيث العلاقة الحجاجية قائمة على علاقتين فرعيتين «علاقة بين الحجة (اطلاعهم على أخبار فرعون وثمود وغيرهم و (النتيجة) (سيعتبرون ويتعظوا)، وعلاقة حجاجية ثانية تسير في اتجاه النتيجة المضادة أي بين الحجة القوية التي تأتي بعد (بل) وهي (الذين كفروا في تكذيب) ، والنتيجة المضادة للنتيجة السابقة: (لن يعتبروا ولن يتعظوا) ، والنتيجتان المضمرتان»[16]، غير أن التخريج الأهم في التحليل هو التأكيد على أن الحجة التي ترد بعد الأداة (بل) تكون أقوى من الحجة التي ترد قبلها، وهذا ما هو واضح في النماذج السابقة، حيث إن الأقوام المذكورة فيها من شيمهم وطبعهم التكذيب، لهذا هم أشد بعدا عن الإيمان والاعتبار.

ثم إن هذه التخريجات التي كثيرا ما نصادفها في التحليل، لا تقف عند مستوى التركيب، بل تتجاوزه إلى مستوى التداول كما الشأن في تحليله للفروق الدقيقة بين الأداتين: (بل) و (لكن)، حيث تختص هذه الأخيرة

باستعمال حجاجي واحد، تكون فيه مقابلة للأداة الفرنسية (Mais) . في حين تختص بل باستعمالين حجاجين : واحد تكون فيه مرادفة لـ (لكن) وتربط بين حجتين متعارضتين. واستعمال حجاجي ثاني ترادف فيه الأداة (حتى) وتربط بين حجتين متساويتين ، تؤديان إلى نتيجة واحدة. إضافة إلى فرق آخر يتجسد في سلوكهما المتمايز إزاء الواو. وهنا لم يفت المؤلف أن يستحضر التفسيرات الهامة التي قدمها النحاة العرب ، لكنه يقف عند بعض القصور الذي شابها، مضيفا لها تحليلا حجاجيا دقيقا يسد ذلك النقص القائم فيها قدمه النحاة، وهو تحليل يتجاوز مستوى التركيب الذي وقف عنده هؤلاء إلى مستوى التداول×، مستندا في ذلك إلى سؤال أساس يحدد ماهية وموضع العاطف النحوي والرابط التداولي ؟ مجيبا أن «(الواو) تعطف ، ولكن تقوم بإنجاز الربط التداولي الحجاجي، بمعنى أنه يحصل هناك نوع من التوزيع التكاملي، أما عندما تكون (لكن) مجردة من الواو، فإنها تقوم بالوظيفتين معا. وإذا قلنا إن العرب تؤثر تشديد (لكن) عندما تدخل عليها الواو فإن هذا على سبيل الجواز لا الوجوب، وإلا فهناك أمثلة عديدة نجد فيها (لكن) الخفيفة مسبوقة بالواو»(17) .

إن الطريقة التي دأب المؤلف عليها في عرض ومناقشة الآراء السابقة عليه، وتحليل الظواهر اللغوية، تسمح للمتلقي بالمتابعة وتمنحه فوائد عديدة، أولها أنها يتعرف على تفسيرات النحاة، وتصورات العلماء واللسانيين في العديد من الظواهر اللغوية، وثانيها معرفة هذه الرؤى والنظريات في أصولها، وثالثها الوقوف على الجديد الذي قدمه المحلل من خلال هذه الأمثلة متنوعة المصادر واللغات.

وهكذا يتابع المؤلف تحليل هذه الأدوات الشائعة الاستعمال من خلال عقد مقارنات هامة، تفضي إلى تبيان الفروق العميقة بينهما وتأثير ذلك على توجيه المعنى، ودقة الدلالة والتأثير والإقناع الذي تقصد إليه في الاستعمال، المتجاوزلوظيفتي الإخبار والتواصل ، ويبدو أن هذا الحرص الدقيق على تتبع

الجزئيات الكامنة في هذه الأدوات نابع من تمكين المؤلف من موضوعه، ومن النظرية التي يتبناها في التحليل، يظهر ذلك أيضا في تحليله لـ (حتى) مبرزا قوتها الحجاجية المتنوعة في الاستعمالات المتداولة أولا، مضيفا ، وموضحا استعمالات أخرى لها ، مبرزا الخلاف الذي وقع بين النحاة في شأن تفسيرها ، منتهيا إلى أنها تتجاوز (التعليل) و(الغاية) التي قام بهما النحاة ، مثبتا بالدليل، والأمثلة المحللة أنها حجاجية حين «يكون الرابط فيها مقابلا للأدوات التالية (Jusqu>à ce que ، avant que ، afin que ، pour ...) نذكر من هذه الاستعمالات دلالتها على التعليل. ويمكن التمثيل لها بالعديد من النماذج[18].

فحتى (في الأمثلة أدناه) تدل على التعليل، أي أن ما قبلها علة لما بعدها، وهي مرادفة لكي التعليلية. فالمثال الأول معناه . (قاتلوهم كي لا تكون فتنة) والمثال الثاني معناه (يقاتلونكم كي يدرونكم). والشيء نفسه ينطبق على الأمثلة الأخرى. وإذا كان ما قبل حتى علة لما بعدها، فإن الأمر مختلف للام التعليل، فما بعدها علة لما قبلها كما في المثال: (وإنه لحب الخير لشديد). ويتعلق الأمر في الأمثلة السابقة بالاستعمال الحجاجي، لأن الأداة (حتى) استعملت لتحقيق غايات حجاجية»[19] على أننا لا نقف عند هذا التخريج المؤشر عليه بالأمثلة المحللة فقط، وإنما نجد أيضا تقديما متواصلا لأسئلة عميقة ، استخرجها من عمق هذا التباين القائم لدى النحاة، مؤكدا في النهاية أن الفيصل في ذلك هو الاحتكام إلى السياق في هاتين الأداتين الحجاجيتين (حتى التعليلية) و(حتى الغائية)، وهذا ما يتضح حين نقابل هذه الأخيرة بالأداة (jusqu'à ce que) وليس (jusqu'à) المقتصرة على دلالتين الزمان والمكان فقط.

وإذا كان المؤلف قد قدم تحليلا حجاجيا مستوفيا، حسن فيه الخلاف الذي قام بين النحاة حول هذه الجزئيات الدقيقة والعميقة لهذه الأدوات، فإنه كذلك قد ناقش تفسيرا لأحد اللسانيين الغربيين الذين خاضوا في هذا الموضوع، وانتهى إلى انتقاد تفسيره لحتى بكونها زمانية ، مؤكدا مرة أخرى أن

(حتى) الواردة في قوله تعالى : ذلك بأن الله لم يك مغيرا نعمة أنعمها على قوم «حتى يغيروا ما بأنفسهم»[20] حجاجية وتسيرية وتبريرية وإقناعية وليست زمنية كما ذهب أندري ميكال (A. Miquel)[21].

على أن ما أضفى على هذه التخريجات الخاصة بالروابط اللغوية سعة في النمذجة، وقوة في التمثيلية والإنجاز، كونها تأتي في الكتاب مشبعة بتفسيرات، ومقارنات، وتعديلات يثبتها المؤلف في مكانها المناسب، مستعينا في ذلك بنظريات أخرى داعمة لتصوره لكل ظاهرة لغوية، كما هو الشأن هذا حسب استحضاره لنظرية الأصوات (La polyhonie) لتحديد فروق إضافية للأداتين (بل) و (حتى) تمكنه من بناء تنويع صوتي منتج من داخلهما خاصة وأن الفرضية التي تقول بها وتدافع عنها هذه النظرية تكمن في «إنتاج المعنى الذي تشارك فيه مجموعة من العناصر، وأن المعنى ذو طبيعة حوارية، ولهذا فهي ترفض أحادية الذات المتكلمة، وتميز بين مجموعة من الشخصيات التي تساهم في إنتاج القول وتحديد معناه، والتي منها : المتكلم باعتباره كائنا فيزيائيا فزيولوجيا (المنتج الفيزيائي للقول : Locuteur). والمتكلم باعتباره مسؤولا عن الكلام وعن التلفظ : (المتكلم باعتباره متكلما Locuteur) . والقائلون Les énonciateurs (أو الأصوات Les voix) التي تتحدث داخل القول، أي داخل المعنى ، وتعبر عن آرائها ومواقفها»[22]. وهكذا ومن خلال هذا الاستحضار الذكي لنظريات موازية، وتصورات داعمة، يستخرج المؤلف تحديدات لافتة، وينتهي إلى استنتاجات خاصة تؤكد وجاهة الاختيار، ودقة وعمق التوظيف والتحليل، الذي غالبا ما ينتهي إلى تعديل مسار ما أو تصويب أخطاء ما أو نقد تصور ما ، سواء كان صادرا عن نحاة قدماء أم عن لسانيين محدثين، مما يضفي على هذا العمل صفة النقد والتحليل، غير المهادن أو المسلم بقواعد ثابتة تعلي من شأن النظرية ، وتضحي بفائدة التطبيق الذي شكل الحيز الأكبر في هذا الكتاب.

شكل موضوع الاستعارة بعدا آثر في هذا العمل، أجاد فيه المؤلف حين تجاوز التفسيرات التي قدمها كل من اللغويين والنحاة والأدباء والبلاغيين والأسلوبيين والمناطقة والإعلاميين وفلاسفة اللغة وعلماء النفس، ليشدد على قوتها الحجاجية، وطابعها التأثيري والاقناعي، مستفيدا من الدراسات القديمة التي قدمها كل من (ميشال لوغرن)[23] وكذا (أزفالد ديكرو)[24]، منتهيا بعد مصاحبة طويلا لإنجازات متنوعة، وظواهر لغوية عديدة شملت أبعادا استعارية خصبة إلى أن هذه الأخيرة التي سماها (الاستعارة الحجاجية) تحضر في كل الخطابات والأجناس، والكتابات السياسية والقانونية والأدبية والصحفية والعلمية، وغيرها، بحيث لا نكاد نعثر على أي خطاب إلا وحضرت فيه الاستعارة الحجاجية، لأنها مرتبطة بمقاصد المتكلمين وبسياقاتهم التخاطبية والتواصلية، من أجل التوجيه والتأثير والإقناع. ولم يفته أن يشير في هذا السياق إلى تصور اللغويين والنقاد العرب القدامى للاستعارة وللتقسيمات التي أثبتوها لها، خاصة عند عبدالقاهر الجرجاني، مما يؤكد أهميتها في توجيه الخطاب وتحقيق أهداف المتكلم في كل خطاب، وفي سائر الأجناس الأدبية وغير الأدبية، بل وفي الأحاديث اليومية لسائر المتكلمين.

ويمكن القول إن المتلقي وهو يتابع التحليل ، يظفر كذلك بمعلومات وشروح هامة لمختلف النظريات والتصورات التي تهم الاستعارة عند القدماء والمحدثين، مما يوسع أفق المعرفة بدقائق، وأبعاد هذا الموضوع، هذا ما نلمسه أيضا في ذلك الفصل الذي اختار له عنوانا لافتا ألا وهو : (قوة الكلمات أو اللغة بين الإنجاز والحجاج)، حيث انتهى إلى استنباط ستة استنتاجات هامة ، تبرز الجوانب الحجاجية للغة، وتوضح بالأمثلة قوة الكلمات ، بل وسلطتها في الفصل والإنجاز، وتغير العالم أيضا، وذلك لأنها تقوم على أفعال لغوية ذات سمات خاصة، منها : * إنجاز أفعال ترمي إلى تغيير الواقع. * إنجاز أفعال لغوية تعمل على تغيير العلاقات القانونية والشرعية القائمة بين الأشخاص، مما ينتج

عنه حقوق وواجبات[25]. * إنجاز أفعال ذات صلة وثيقة بالمؤسسات التي تحكمها بشروط وعهود والتزامات تنظم علاقات مستعمليها[*] إنجاز أفعال قصدية، مرتبطة بغايات وأهداف محددة، إضافة إلى أن هذه الأفعال اللغوية تتصل (بسياق) يحدد دلالتها. وأخيرا لكي تنجح هذه الأفعال اللغوية في تحقيق الغاية من إنجازها ، لابد أن تستجيب لعدة شروط منها : « * الظروف والأشخاص المشاركون في إنجاز الفصل اللغوي. * مقاصد الأشخاص. * نمط التأثير المرتبط بإنتاج الفصل اللغوي وقوليته»[26].

=ومن النماذج المتميزة التي أبدع فيها المؤلف مبرزا القوة الحجاجية للغة، ذلك البيت الشعري لجرير الراعي حين هجا النميري وقبيلته :

فغض الطرف إنك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا

حيث يرى أن «الشطر الأول من البيت يشتمل على نتيجة هي : (غض الطرف)، وحجة تؤدي إليها وهي : (أنت من قبيلة نمير)، فإذا كنت نميريا فغض الطرف ، والحجة تستلزم النتيجة، وإذا قبلت العنصر الأول من عنصري العلاقة الحجاجية، فلا بد أن تقبل العنصر الثاني وتسلم بوجوده، وبعبارة أخرى، لابد من الخضوع لمنطق اللغة ومنطق الخطاب. والرابط الحجاجي الوارد في البيت هو التجاور (La juxtaposition) الذي غالبا ما يفيد السببية، ولو اعتمدنا روابط حجاجية أخرى لتعددت الصياغات وتنوعت العلاقات. لقد كان لكلام جرير من القوة والسلطان، ما جعل أفراد قبيلة النميري يغضون الطرف فترة من الزمان، ولم يعد بإمكان النميري إلا أن يغض طرفه ويحني رأسه إذا التقى بشخص من قبيلة أخرى، تنفيذا للأمر الوارد في البيت الشعري وخضوعا لسلطة اللغة ومنطقها، فسلطان الكلام ليس فوقه سلطان، وقوة الحجاج ليس ينكرها أحد»[27]. هكذا يستنتج من هذه الكلمات البسيطة، القليلة عالما في الدلالات، المشبعة بقوة الحجاج ، وسلطان اللغة ومنطقها في التأثير والإقناع، إلى درجة تحولت فيها العلاقات، فأصبح القوي ضعيفا،

والضعيف قويا، ونتجت عنها تصرفات لم تكن من قبل عادية ولا مألوفة، وقد امتدت هذه التحولات من الأفراد لتشمل الجماعات، وهذا كله ناتج عن قوة وتأثير الكلمات في الناس، والعلاقات والعالم.

إن هذه النتيجة الأخيرة في ارتباطها مع نتائج أخرى انتهى إليه المؤلف، دفعته إلى الإقرار باستنتاجات عديدة ، نقر بأهميتها، لأنها أضاءت العديد من العتمات اللغوية، وكشفت عن مجموعة من الظواهر اللسانية التي تتجاوز مستواها التواصلي والإخباري إلى مستوى أعمق وأبعد ، ألا وهي المستوى الحجاجي، ومن هذه الاستنتاجات التي ذهب إليها المؤلف في آخر فصل من فصول مؤلفة تلك التي شكلت الفرضية العمدة في نظرية الحجاج في اللغة ، والقائلة بأن «طائفة كبيرة من ألفاظ اللغة وكلماتها وتراكيبها ليس له معنى وصفي واضح ، أو ليس له محتوى إخباري بين، وإذا سلمنا بهذا، فإن وظيفتها ستكون إذا كوظيفة حجاجية بالأساس. وحتى إذا اشتمل معنى بعض الكلمات أو بعض الكلمات أو العبارات على مكون وصفي إخباري، فإنه يكون تابعا للمكون الحجاجي، ويكون ثانويا بالقياس إليه، فالمعنى الحجاجي هو الذي يعتمد في تسلسل الخطاب وتناميه وهو الذي يحكم توالي الأقوال وتتابعها بصورة استنتاجية داخل الخطاب . وكيف لا يكون الأمر كذلك، وعدد كبير جدا من الكلمات والمفردات قد تصل إلى 80٪ أو يزيد لا نعرف معناها ولكن نعرف جيدا كيف نستعملها وكيف نوظفها في خطاباتنا وحواراتنا من أجل التأثير في الآخر»[28].

وإذا كنا نقر بوجاهة هذا الاستنتاج الذي يبرز الوجه الحجاجي لكثير من العبارات والكلمات التي نستعملها بيننا، إلا أن النسبة التي قدمها المؤلف هنا تحتاج إلى نوع من الايضاح من خلال الإنجازات اللغوية نفسها، حتى تكون هذه النسبة مقدمة أساسية لأعمال أخرى مستقبلية تنير جوانب أخرى متعلقة بطبيعة هذه التعبيرات والمفردات اللغوية التي عليها مدار الاختبار والتواصل

والتأثير والإقناع كأبلغ وأعمق ما يرمي إليه المتكلمون والمتحاورون في شتى خطاباتهم.

هيكل الكتاب وبناؤه :

جاءت هيكلة الكتاب متوازنة ، تنتظمها فصول أربعة ، تكاد تتساوى من حيث مكوناتها، مما أضفى عليها انسجاما وتكاملا، تجسد على هذا النحو: مقدمة موجزة ، أدت غرضها في إيضاح النظرية والمنهج والمفاهيم والمقاصد بدقة ، تغني عن أي تفصيل. ثم فصل أول : (الحجاج اللغوي والدلاليات الحجاجية ، تضمن مفهوم الحجاج، والسلم الحجاجي ، والروابط والعوامل الحجاجية، والمبادئ الحجاجية، ونحو دلاليات حجاجية ، والحجاج والنظرية الدلالية والمعنى) . ففصل ثانٍ : سماه : بعض الروابط الحجاجية في اللغة العربية وتضمن : العناصر الآتية: (بل ولكن ، الوصف الحجاجي، مقارنات، حتى ، الوصف الحجاجي، استعمالات حجاجية أخرى، حتى وعلاقات الحيز بين النفي والأسوار ، حتى وبل : مشروع مقارنة ، ثم فصل ثالث : خصه للاستعارة والحجاج، وحلل فيه ثلاث قضايا : الاستعارة ومفهوم القوة الحجاجية ، الاستعارة والإبطال ، الاستعارة الحجاجية والاستعارة البديعية. أما الفصل الأخير فقد حلل فيه : قوة الكلمات أو اللغة بين الإنجاز والحجاج من خلال : اللغة والإخبار، الفصل اللغوي والقوة الإنجازية ، الحجاج والقوة الحجاجية، قوة الكلام وقوة الكلمات ، ثم خاتمة تضمنت الأهداف التي تحققت ، وتلك التي ستظل مطلبا مستقبليا ، يدفع نحو المزيد من البحث والمعالجة التي تمكن من فهم أدق وأعمق لعالم اللغة ومنطقها ووظائفها.

غنى المصادر وتنوعها :

يمكن القول إن هذا الكتاب يعد مكتبة متخصصة في الحجاج واللغة، فبالإضافة إلى اعتماده على مصادر ومراجع ودراسات ومقالات في صلب

التخصص ، منها ما يعود إلى النظريات الحديثة في الحجاج، ومن منابعها الغربية، وأصولها، وامتداداتها، وتحولاتها، وتطوراتها، نجده قد استعان أيضا بمصادر عربية للغويين ونحاة وبلاغيين ونقاد متميزين. مما يدل على أن المؤلف قارئ مجيد، ومتلقٍ صبور، لا يستعجل النتائج، بقدر ما يحسن الإصغاء لهذه النظريات والتفسيرات، التي يستخرجها من بطون الكتب قديمها ، وحديثها ، وبلغات عدة : عربية ، فرنسية ، وإنجليزية حيث إن المؤلف متمكن، ماكن من اللغات الثلاثة، الشيء الذي سمح له بعقد كثير من المقارنات الهامة جدا، التي أنتجت تحليلا متميزا وجديرا بأن يطور في أعمال أخرى مستقبلية، لاسيما في هذا الجانب التي قلت فيه مثل هذه الدراسات التي توظف هذه النظريات، لا سيما على ظواهر لغوية عربية.

ويكفي أن نلقي نظرة على قائمة المصادر والمراجع المعتمدة في هذا العمل، لنتبين مدى الجهد المقدم هنا، ومدى سعة المتون التي اشتغل عليها ، مفسرا ، ومؤولا ، ومناقشا، ومقارنا، ومنتقدا، بل ومضيفا إليها أيضا.

وهكذا فقد اشتغل على 20 مصدر ومرجع عربي و105 ما بين مصدر ومرجع ومقال بالعربية والفرنسية والإنجليزية، مما يجعل هذا الكتاب بالإضافة إلى خاصية التحليل والتطبيق التي تميزه، مرجعا هاما، مفيدا للباحث والطالب في هذه النظرية.

أخيـــــــرا :

لابد من الإقرار بأن عمق ودقة هذا العمل، تعود في جزء كبير منها إلى هذه التجربة التي راكمها المؤلف في التعامل مع اللغات (العربية – الفرنسية – الإنجليزية) ، وكذا لتكوينه العلمي الرصين ، فهو الحافظ للقرآن الكريم المتتلمذ على يد أساتذة علماء أمثال : المرحوم د. أمجد الطرابلسي و د. محمد خير الحلواني، ومن الغرب العالم اللغوي : أزفالد ديكرو، وغريز وغوشي وريكاناتي

وفوكوني، وغيرهم من أصحاب النظريات اللسانية الحجاجية ، ممن أشرفوا على أطروحات قدمها المؤلف د. أبو بكر العزاوي، الذي يعد أحد المؤسسين للنظرية الحجاجية في العالم العربي، ذلك أنه في الوقت الذي لم نكن نسمع عن الحجاج في المغرب أو في العالم العربي، كان المؤلف قد شرع في إنجاز أطروحته الأولى في الحجاج سنة 1983م بإشراف العالم اللغوي ديكرو، حيث لم يكن في العالم العربي إلا باحث واحد مختص في الحجاج والمنطق ألا وهو الدكتور طه عبد الرحمن. أضف إلى ذلك هذا التنوع في المكونات العلمية واللغوية للمؤلف، فقد أنجز العديد من الدراسات العلمية في اللغة والحجاج والأمثال والصورة الإشهارية ، وطبق نظريات الحجاج على أجناس عديدة همت الشعر والقصة والرواية والصورة الإشهارية والقرآن الكريم والأمثال. وقد أتم ذلك التعاون العلمي الذي أقامه المؤلف مع العديد من اللسانيين الغرب، في مقدمتهم أزفالد ديكر ونتائج مهمة، خاصة تلك التي همت بعض الحروف والأدوات والتعبيرات في اللغة العربية مقارنة باللغة الفرنسية ، كما هو الحال بالأداة (حتى) في العربية و(peu و un peu) في الفرنسية(*)، وغيرها من الأعمال ذات المنحى الحجاجي أساسا مثل الاستعارة والمعنى والأمثال والاقتضاء ونظرية تعدد الأصوات.

الهوامش والمراجع

(1) صدر هذا الكتاب عن دار النشر الأحمدية بالمغرب في 160 صفحة من الحجم المتوسط في طبعته الأولى سنة 2006 وقد تضمن أربعة فصول : هي : الحجاج اللغوي والدلاليات الحجاجية – بعض الروابط الحجاجية في اللغة العربية – الاستعارة والحجاج – قوة الكلمات أو اللغة بين الإنجاز والحجاج.

(2) اللغة والحجاج : د. أبو بكر العزاوي : ص 5.

(3) اللغة والحجاج : ص 8 .

(4) نحيل هنا إلى المؤلفات الآتية :

- Dire et ne pas dire : Ed : Hermann – paris 1972
- Analyses pragmatiques : in : commications : N : 32 – paris 1980.
- Argumentation et sémantique : Ed Seuil – paris : 1987.

(5) سبق للمؤلف أن أنجز أطروحتين في هذا المجال:الأولى في موضوع :الروابط الحجاجية في اللغة العربية بإشراف العالم اللغوي أزفالد ديكرو . والأطروحة الثانية في موضوع: الحجاج في اللغة العربية بإشراف د.محمد مفتاح .

(6) الغالب على الدراسات الحجاجية للباحثين العرب أنها تنحو منحى نظريا ، فباستثناء أعمال د. طه عبد الرحمان و د . محمد العمري، لا نكاد نعثر على دراسات تطبيقية أخرى، لا سيما تلك التي تتخذ من العربية موضوعا للتحليل.

(7) اللغة والحجاج : ص 29.

(8) اللغة والحجاج : ص 33.

(9) نفسه .

منها قوله تعالى : ﴿ألا إن وعد الله حق ، ولكن أكثرهم لا يعلمون﴾ يونس آية 55 .

﴿إن الله لذو فضل على الناس، ولكن أكثرهم لا يشكرون﴾ يونس آية 60 .

(10) المؤمنون – آية : 70.

(11) الأعلى – الآية 14.

(12) البروج – آيات : 17–19.

(13) المؤمنون – آية 62–63.

(14) اللغة والحجاج : ص 62 .

(15) المصدر نفسه .

(16) اللغة والحجاج : ص 63.

(*) التداولية **Pragmatique** : فرع من البحث اللساني تقوم على استحضار الأبعاد السياقية والمقامية والتخاطبية والمقاصدية وأفعال اللغة بكافة أبعادها بما فيها التأثير والإقناع ، وهو ما يصلها بالبعد الحجاجي الذي نحن بصدده هنا.

(17) منها الآيات الكريمة : ﴿ألا إنهم هم المفسدون ولكن لا يشعرون﴾. البقرة – آية 12.

– ﴿ألا إنهم هم السفهاء، ولكن لا يعلمون﴾ البقرة – آية 13.

– ﴿ولو يؤاخذ الله الناس بظلمهم ما ترك عليها من دابة، ولكن يؤرهم إلى أجل مسمى﴾ النحل – آية 61.

وقول الشاعر : فما غطفـــان لي بـــأب ولكن لؤي والدي قولا وصوابا

المفضليات : 315.

(18) منها ما ورد في الآيات الآتية :

- ﴿وقاتلوهم حتى لا تكون فتنة﴾ الرعد – آية : 5.

- ﴿ولايزالون يقاتلونكم حتى يردوكم عن دينكم إن استطاعوا﴾ البقرة – آية 193.

- ﴿وإن أحد من المشركين استجارك فأجره حتى يسمع كلام الله﴾ البقرة – آية 217.

(19) اللغة والحجاج : ص : 75 .

(20) الرعد : آية : 11.

(21) Le particule « Hatta » dans le Coran : Miquel .A. in B.E.A.، 21 1968 p : 420.

(22) اللغة والحجاج : ص 92.

(23) Métaphore et argumentation : Michel la guern : in : L'argumentation. presses universitaires de Lyon : 1981.

(24) Les Echelles argumentatives : O. Ducrot – Ed : Minuit paris : 1980.

(25) من هذه الأقوال الإنجازية مثلا الأفعال الآتية :

«– (أنت مطرود من عملك)– (أهنئك على نجاحك) – (أنت طالق) (أعلن افتتاح الجلسة). فهذه أقوال لها جنبان: جانب لغوي وجانب فعلي إنها أقوال وأفعال أو هي أقوال يمتزج فيها القول بالفعل، ومن هنا العنوان الدال والمعبر لكتاب أوستين : عندما نقول ، فإننا نفعل « Quand dire – c>est faire اللغة والحجاج :ص 117.

(26) اللغة والحجاج : ص 120–118.

(27) نفسه : ص 129.

(28) اللغة والحجاج : ص 133–132.

(*) يمكن أن نشير هنا إلى دراستيه :

– Quelques connecteurs pragmatiques : en arabe Littéraire : thèse de doctorat unique – paris : 1983

– L>implication dans les langues naturelles et langues formels : in : langues et littérature : N× 9 – faculté de lettres ، Rabat.